# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ
ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ
**ರಘುನಂದನ್ ಬಿ.ಆರ್.**

ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
**ಡಾ. ಡಿ.ಜಿ. ರಮೇಶ್**
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ
ಕಮಲಾ ನೆಹರು ಕಾಲೇಜು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ



ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
**ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕುಪ್ಪಳಿ**
ವಿಸ್ತರಣಾ ಕೇಂದ್ರ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ಹಿರೇಕೊಡಿಗೆ ಅಂಚೆ – ೫೭೭ ೧೨೬
ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೂಕು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ
ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ


ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

**ರಘುನಂದನ್ ಬಿ.ಆರ್.**

ನೋಂ.ಸಂ. ೧೧೧೪

ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

**ಡಾ. ಡಿ.ಜಿ. ರಮೇಶ್**

ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ
ಕಮಲಾ ನೆಹರು ಕಾಲೇಜು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ



ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ

**ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕುಪ್ಪಳಿ**

ವಿಸ್ತರಣಾ ಕೇಂದ್ರ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ಹಿರೇಕೊಡಿಗೆ ಅಂಚೆ – ೫೭೭ ೧೨೬
ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೂಕು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ

೨೦೧೯

# ಸಂಶೋಧಕರ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

**"ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು"** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಲು ಡಾ. ಡಿ.ಜಿ. ರಮೇಶ್ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಪದವಿಗಳಿಗಾಗಲಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

(ರಘುನಂದನ್ ಬಿ.ಆರ್.)
ಸಂಶೋಧಕರು
ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕುಪ್ಪಳಿ
(ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ)

ಸ್ಥಳ : ಕುಪ್ಪಳಿ
ದಿನಾಂಕ : 19.03.2019

# ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ರಘುನಂದನ್ ಬಿ.ಆರ್. ಅವರು **"ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು"** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ವಿಸ್ತರಣಾ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕುಪ್ಪಳಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ – ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಪದವಿಗಾಗಿ ಇವರು ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

(ಡಾ. ಡಿ.ಜಿ. ರಮೇಶ್)
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ
ಕಮಲಾ ನೆಹರು ಕಾಲೇಜು
ಶಿವಮೊಗ್ಗ

Dr. D.G. Ramesh
H.O.D. Dept. of Kannada
A.T.N.C. College, SHIVAMOGGA.

ಸ್ಥಳ : ಶಿವಮೊಗ್ಗ
ದಿನಾಂಕ : 19/03/2019

# ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ - ಆರು



ಅಧ್ಯಾಯ - ಏಳು

ಅಧ್ಯಾಯ - ಒಂದು

# ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೈಧಾನಿಕತೆ

## ಅಧ್ಯಾಯ – ಒಂದು

# ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೈಧಾನಿಕತೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರ ಬಹುರೂಪಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾದರೂ ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಒಳಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವುಗಳು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ತಲುಪುವ ಅಂತಿಮ ನೆಲೆಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಒಳನೋಟ ಇವುಗಳ ನೆಲೆಯೊಳಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳು ತಲುಪಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಟನೆ ಇರಬಹುದು, ನಿರ್ದೇಶನವಿರಬಹುದು, ನೇಪಥ್ಯವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನೆಲೆ ಇರಬಹುದು ಅವುಗಳ ಒಟ್ಟು ಗಮ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮುದ್ರಿತ ಪಠ್ಯ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಠ್ಯಗಳೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು ಎನ್ನುವ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

"ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಮುನ್ನುಡಿ, ಹಿನ್ನುಡಿ ಇರುವಂತೆ ಚರ್ಚೆ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಯುವಂತೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಗಮನ ಈ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಸದಿರುವ ನಿಸ್ಸೀಮ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ನಮ್ಮದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಕಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ವಿವರವಾದ ತಜ್ಞ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅದರ ಗುಣಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ."[೧] ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡರ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು

ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ನಿಶ್ಚಿತ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಈ ನಟರುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ. ಕಲಾವಿದರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಓದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಟರುಗಳಾದ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರುಗಳ ಜೀವನ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ವಲಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಲೇ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭಿನ್ನವೂ, ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯವೂ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದಕ್ಕಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಯಾವುದು? ಅಭಿನಯವೆಂದರೇನು? ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹಲವಾರು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಸಿನಿಮಾ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ, ಕುಟುಂಬ ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬೇರೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವ ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೋಟವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅರ್ಥ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬಹುಮುಖಿ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಕಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಸಾವಯವ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ ಅಭಿನಯಕೇಂದ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಟ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅಭಿನಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ, ಅವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಅಭದ್ರತೆಗಳು ಹೇಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತೆರಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳ ಬದುಕು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಎದುರಾಗುವ ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ,

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳುಮತ್ತು ಅದನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ತಾರಾಜೋಡಿ, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲ ವಿಚಾರಗಳು, ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ, ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿನಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಮತ್ತು ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದ ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರತಿಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮುಖ್ಯರು. ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಇವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡವರು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್. ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಅಭಿನಯದ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಒಬ್ಬ ನೋಡುಗ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಖುಷಿಯನ್ನೋ, ಜ್ಞಾನವನ್ನೋ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮನಸು ಏನನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ನೋಡುಗನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಪೂರೈಸಲೇಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯದ ಹಂತಕ್ಕೂ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗಿರುವ ಒಂದು ಕಲಾ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕಿಗೆ

ಇರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡ ಇನ್ನಿತರ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನುಜೊತೆಗೆ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಏಳು ಪ್ರಧಾನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಸಮಾರೋಪದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲಿತಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಆಕರ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅಂತಿಮ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

'ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ' ಎಂದರೆ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದು, ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆ, ಆರ್ಥಿಕ, ನೈತಿಕ ನೆಲೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ' ಎನ್ನುವ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆ ವ್ಯಕ್ತಿಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಬರುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ನೋಡಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅವಕಾಶವೇ 'ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ'ಯಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರಗಳಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ, ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಟರುಗಳ ನಾಟಕಗಳು, ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಪತ್ರಿಕಾ ಬರಹಗಳು, ಟಿ.ವಿ ಸಂದರ್ಶನಗಳು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾರಂಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಕರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ

ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಹಾಗೂ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯದ ನಾಟಕಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಭಿನಯ, ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಹೋರಾಟ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಧಾನ ಪಠ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಆ ಮೂಲಕ ಈ ಮೂರು ಜನರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಮೂರು ಜನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರ ಒಟ್ಟು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿಕಾಸದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಂತೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ವಿಜಯ ಎಂ.ಬಿ ಸಿಂಗ್ (ಸಂ), ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ ಭಾಗ ೧, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧, ಪು-೬

ಅಧ್ಯಾಯ - ಎರಡು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಎರಡು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಇದುವರೆಗೂ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಮೀಮಾಂಸೀಯ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ನಡೆದಿವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಸಂಶೋಧನಾ ಬರಹಗಳು, ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ದಾಖಲಾತಿ. ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮೂಲವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಅದು ಮಂಡಿಸುವ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ.

ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರವೇಶ, ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಬಹು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಕೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಸಂಘಟಿಸುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಟಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಕೆತ್ತನೆಗಳು ಒಂದು ಕಥನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥನ ನಿರೂಪಣೆ ಕೇವಲ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಈ ಕಥನ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ಪರಂಪರೆ, ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕತೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಜರುಗುವ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಕಥನದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಥವಾ ಆಚರಣೆಯ ಭಾಗವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾವು ಇಂದು ನಟನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರದ ಮೂಲ ದೊರಕಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು ಯಾವಾಗ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮತ್ತು ಗೊಂದಲಗಳಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಆರಂಭಿಸಿದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮೊದಲು ಮುಂಬಯಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದವು. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ತಂಡಗಳೇ ಬಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೊಸತೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಲರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಬಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳುಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿತು.

### ೨.೧ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕರ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಆಕರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರದ ಹಾಗೆ

ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದು ಬಳಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ಹಲವರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿ ಹಲವರನ್ನು ತಲುಪುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ವಿಶ್ಲೇಷಕ, ಸಂಗೀತಗಾರ, ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಹೀಗೆ ಹಲವರ ಸಮೂಹ ಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ತಲುಪುವ ಮತ್ತು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆ ಮತ್ತು ಕಾಣಿಕೆಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರದು ಗುಂಪಿನೊಳಗೆ ಕಾಣದೆ ರಂಗ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಲೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ನಟ–ನಟಿಯ, ಸಂಗೀತಗಾರನ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಮೂಹದ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು, ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು, ಎಲ್ಲವೂ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಘಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಸಮಗ್ರ ಘಟಕಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಂದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಿವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಎಂದೊಡನೆ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥಹ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇನ್ನಿತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಗಳು ಒಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಎಂಬುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಭಾರತ ಒಂದು ಭೂಖಂಡವಾದರೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷಾವಾರು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾರು, ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆಚಾರ–ವಿಚಾರಗಳು ಭಿನ್ನವಾದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ

ನೆಲೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವುದು ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಮುಖತೆಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ನೆಲೆಗೆ ಬಹಳ ಉಪಕಾರಿಯಾದುದು.

### ೨.೧.೧ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ

ಋಗ್ವೇದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಪಠ್ಯ. ಇದು ಕಲಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಊರ್ವಶಿ ಮತ್ತು ಪುರೂರವ ಇವರ ಪ್ರಣಯದ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಊರ್ವಶಿ ಮತ್ತು ಪುರೂರವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕಥನಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೇಷ್ಠಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಂ' ಎಂಬ 'ಊರ್ವಶಿ' ಮತ್ತು ಪುರೂರವರ ಕಥನವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ 'ಅಭಿನೇತ' ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪ್ರಾಚೀನ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಪಂಚಮವೇದ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಕೊಡುವ ಆಕರ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಕ್ರಿಶ ಒಂದು–ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಆನಂತರವೂ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣೆ–ಪುನರ್ ರಚನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರಬಹುದಾದ ಈ ಗ್ರಂಥ ಹೇಳುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಹಿತಿ ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ."[೧] ಈ ಮಾತುಗಳ ಅನ್ವಯ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಕಾಲದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಕೊಡುವ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ತಾಳೆ ಹಾಕಿ ನೋಡಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಕೂಡ ಸಮಾಜದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸುತ್ತಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ, ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆ.

ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂ ಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಂ
ಆಹಾರ್ಯಂ ಚಂದ್ರ ತಾರಾದಿ ತನ್ನಮಃ ಸಾತ್ವಿಕಂ ಶಿವಂ

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ಈ ಮಾತು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಾಂದಿ ಶ್ಲೋಕದ ಮೂಲಕ

ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡಲಾಗಿರುವ ರಂಗಶಿವನ ಕಲ್ಪನೆ, ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತೀ ಹಂತಗಳನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಂಗಿಕವನ್ನೇ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮಾತುಗಳೇ ಸರ್ವವಾಜ್ಞ್ಮಯವಾಗಿ, ಚಂದ್ರ ತಾರೆಗಳನ್ನೇ ಆಹಾರ್ಯವನ್ನಾಗಿ (ಪರಿಕರ) ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮಾಡುವ ಸಾತ್ವಿಕ ಶಿವನ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಈ ಶ್ಲೋಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಮೂಲಕ ನಟನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಭರತ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಭಿನಯದ ಮಾದರಿ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆ, ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಅರ್ಥ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನ ಕೃತಿ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ನಟನೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ, ಸಹೃದಯ, ವೇಶಭೂಷಣ, ಮನರಂಜನೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಭರತ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ರಚನೆಯಾಗತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಹಿಂದಣ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಮೊದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಿಂದಣ ಕಥನವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಲೆ ಭರತನ ಕಾಲ ಅಥವಾ ಅವನ ಹಿಂದಣ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಭರತ ರಂಗ ಮಂಟಪ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಭಾ ಗೃಹಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿರುವ ವಿವೇಚನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭರತ ಗುರುತಿಸುವ ಮೂರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ವಿಕ್ರಸ್ತ' (ಚೌಕೋನಾಕಾರ) 'ಚತುರಸ್ರ' (ಚೌರಸ), ತ್ರ್ಯಸ್ರ (ತ್ರಿಕೋನ) ಹೀಗೆ ಮೂರು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂರುವ ಜಾಗ, ರಂಗಮಂಚದ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗ, ನೇಪತ್ಯ ಗೃಹ, ರಂಗಮಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ, ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೂರು ಬಾಗಿಲುಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಗ್ಯಾಲರಿ, ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಸುಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮ, ಸಭಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮರದ ಕೆತ್ತನೆ, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲು ದೀಪ ಹಚ್ಚಿ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಮಾಗಿಸಿ, ಗಂಟಾನಾದ, ಶಂಖ, ದುಂಧುಭಿ, ಮೃದಂಗಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಿ ರಂಗದೇವತೆಯ ಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪೂರ್ವರಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಭರತ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೇವಾಲಯಗಳ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅರಮನೆಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಯ ಮಂಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಸೂತ್ರದಾರ, ನಟ, ನಟಿ, ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಂಗೀತ, ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೇವವಾಣಿ, ಪ್ರಾಣಿ–ಪಕ್ಷಿಗಳ ಧ್ವನಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಕಥಾನಕಗಳ ಪರಿಚಯ, ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪರದೆಯ ಬಳಕೆ, ಅರಸನಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಭಾಪತಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸನ, ಶ್ರೀಮಂತರು ಎಡಕ್ಕೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಬಲಕ್ಕೆ, ಅವರ ಬಳಿ ಕವಿಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ಹೀಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭರತ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಗಂಡಸರು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಹೆಂಗಸರು ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಧರಿಸಿ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಗಿಂತ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತು. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕೆಂಪು ಹಳದಿ, ಕಪ್ಪು, ನೀಲಿ, ಬಿಳಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಭಾವನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಲೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗುಣಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪುರುತ್ಥಾನವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದರು. ಸಹಜವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಈ ಬಗೆಯ ಪಲ್ಲಟಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಹರೆಗಳು ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದವು. ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನೆಲೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಂಡು ಬಂದವು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಥವಾ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ಭಾರತ ಒಂದು ಒಕ್ಕೂಟ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಒಳಗೊಂಡ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಹಲವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿವೆ ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ,

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಿಳಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಏಕಗೊಳಿಸಿದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಹುನ್ನಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಾಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ರಂಗಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಲೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಗಮನವಹಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಯಾರು ಯಾರು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ತನಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ತಮ್ಮದೇ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಅವರವರ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಹಲವರನ್ನು ಕಲೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯೆಂಬುದಾಗಿ ನಿರ್ವಚನಗೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

### ೨.೧.೨ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದು ವಸಾಹತುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಾರ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನೀಕತೆಯ ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಇದರಂತೆ ಅನೇಕ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಆಡಳಿತ ವ್ಯಾಪಾರೀ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳೂ ಕೂಡ ಕಂಡುಬಂದವು. ಹಣ ಅಥವಾ ಸಂಪತ್ತಿನ ವಹಿವಾಟು ಕೇವಲ ಅಧಿಕಾರದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಿರದೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದೊಳಗೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಹುಬಗೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರಲು ಭಾರತದ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಆಧುನೀಕತೆ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂಬಂತೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಕೈಗಾರಿಕೆ, ವ್ಯಾಪಾರ ವಹಿವಾಟುಗಳ ಬಂಡವಾಳದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಭಾರತದೊಳಗಿನ ಕೃಷಿ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಆರೋಗ್ಯ, ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ, ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೂ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅನೇಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್

ನಾಟಕಗಳು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಭಾರತದ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಅನೇಕ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಾದಗಳ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಹೊಸ ಚಹರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವರು ಮಂಡಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅದುವರೆಗೂ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ಹೊಸ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಭಾರತದ ಪುರಾಣ ಚರಿತ್ರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿ ನಾಟಕ ಹೊಸ ಮಗ್ಗುಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೂ ಕೂಡ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. "೧೯೦೦ರ ವೇಳೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಿದ್ದವು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದವು. ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುವಾಗ ಕೆಲವು ದಿನ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ತಂಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಗ ಆ ನಗರದಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ್ದರಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತದ ಮೇಲಾಯಿತು."[2] ಹೀಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಯಿತು.

### ೨.೧.೩ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲತಃ ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯ ಜಾನಪದ ನೆಲೆಯ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ದೇಶೀ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಜಾನಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಆಗರ. ಆಟಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಜನಪದ ನಾಟಕವೇ. "ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನೋರಂಜನೆ ಮನೋವಿಕಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮೈತಳೆದ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪಂಡಿತರ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಮೈವೆತ್ತ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತಲೂ ಇದು ಬೇರೆಯಾದುದು. ಜನತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದು. ಅಥವಾ ಹಳ್ಳಿಯ ನಾಟಕರಂಗ ಎನ್ನಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಜನತಾರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಜನತೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಇದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ ಆಗಿದೆ"[3] ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ನೆಲೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜನತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮೂಡುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಹೀಗೆ ಜನತೆಯಿಂದಲೇ ಮೂಡಿದ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭಾರತದ ಜನಪದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ತನ್ನ ನೆಲದ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಭೌಗೋಳಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಳಗೆ ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಚಲನೆ ಒಟ್ಟು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳ ತನಕ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಮಾನವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ದಿನದಿಂದಲೇ ಅವನು ಭಾಷಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವಿಶ್ವರಂಗಭೂಮಿಯಿರಬಹುದು ಇವುಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭೌಗೋಳಿಕ ಘಟಕಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಜ್ಯವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ರಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಹುಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರವೂ ಹೌದು, ಸಮುದಾಯ ಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಹೌದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವೇ ನಾಟಕ, ನಾಟಕವೇ ನಾಟ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯವೇ ನಾಟಕ, ನಾಟಕವೇ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದವುಗಳು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿದ ನಟನೆಯ ಬಹು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಕೇರಳದ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ – ಕೂತ್ತಂಲಂ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕೂತು, ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ನೌಟಂಕಿ, ಆಂದ್ರದ ಕುಚುಪುಡಿ, ಮಣಿಪುರದ ರಾಸಲೀಲಾ ಮಣಿಪುರಿ ನೃತ್ಯ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಶಾ, ಜಾತ್ರ, ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಬಯಲಾಟ ಗುಜರಾತಿನ ಭವಾಯಿ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಮೂಡಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಜನತೆಯ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಅದು ಭಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರೂ ದಾಸ್ಯದ ರೂಪದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಿವೇದನೆಗೆ ಜನರ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯದ ಒಳಗೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಟ್ಟು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದ ಜಾನಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು

ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಅದು ಜನಜೀವನದ ಭಾಗವೇ ಆಗುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಕಾರಣ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟುವ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಅದಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡ ಸರ್ವರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

"ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬಗೆ, ಭಾಷಿಕ ಬಗೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬಗೆ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಬಗೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಕಥೆ, ಗೀತೆ ಲಾವಣಿ ಒಗಟು, ಗಾದೆ ನಂಬಿಕೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ವೈದ್ಯ, ಅಡುಗೆ, ಉಡುಗೆತೊಡುಗೆ, ವೃತ್ತಿ, ಮಾಟ, ಮಂತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಆಟ, ಕೂಟ, ನಡೆ, ನುಡಿ, ಮುಂತಾಗಿ ಜನಪದ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ಥರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಿಸ್ತಾರ, ವೈವಿಧ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧನೆ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ."[9] ಈ ಮಾತುಗಳು ಕೇವಲ ಭಾರತದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಕಥನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ, ಜನಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ರೂಪಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಲಿನಂತೆಯೇ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಬಹುದು.

### ೨.೧.೪ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡರೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನಾಟಕಗಳು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವೆಂದರೆ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ದೇಸೀತನವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. "ಆದಿಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಹ ಮಂತ್ರಾಚರಣೆ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸವಗಳು ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಅವು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಜನಪದ ಭೂಮಿಗೂ ಈ ಕಾಲದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಸರಪಳಿಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಅದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವಭಾವ. ಅದಕ್ಕೆ ಆದಿಮವಾದ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮಧ್ಯಕಾಲಿನದ್ದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಇರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಬಹುರೂಪಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ

ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.[೩೫]

ಯಾವುದು ಆದಿಮವಾಗಿರುತ್ತದೋ ಅದು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಗುಣವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಜನಜೀವನವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಂದು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಅಥವಾ ಒಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಜನರ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಬಹುಮುಖಿ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಏಕತ್ರವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ ಸಕಲ ಆಗು-ಹೋಗುಗಳು ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ವಿಶಾಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಒಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳದೇ ಇರುವ ಯಾವ ಅಂಶಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲೆ, ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯ ಒಳಗೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತದಂತಹ ಬಹು ಭಾಷಾ ಮತ್ತು ಬಹು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿರುವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡವೆಂಬುದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದ್ರಾವಿಡ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಭಾಷಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಭಾಷಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂದಪಟ್ಟಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಲ್ಲಿ ಬರುವ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಚರಣಾ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳು, ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ದೇಸೀಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಆಚರಣೆ, ಐತಿಹ್ಯಗಳು, ದ್ರಾವಿಡರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತವೆ.[೩೬] ಈ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಳಗೆ ಭಾರತೀಯ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ದ್ರವಿಡ' ಅಥವಾ 'ದ್ರಮಿಡ' ಎನ್ನುವ ಪದ ಬಳಕೆಗಳೂ ಕೂಡ ಭಾರತೀಯ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಿ ಅವಕಾಶವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಗರೀಕತೆಗಳಾದ ಹರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಮೊಹೆಂಜೋದಾರೋ ನಾಗರೀಕತೆಗಳ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ದ್ರಾವಿಡ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಬಹುರೂಪಿ ದ್ರಾವಿಡ ಪರಂಪರೆ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ಆರ್ಯರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದ್ರಾವಿಡರನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು

ಕೇಂದ್ರೀಕೃತಗೊಳ್ಳುವಂತಾಯ್ತು. ಎನ್ನುವ ಮಾತೊಂದಿದೆ. ಭಾರತದ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿರಬಹುದು ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಜಾನಪದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಹಾಡು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿವೆ. ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವ, ಆಚಾರ, ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಕಲೆಗಳ ಭಾಗವೇ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪದ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ನೆಲೆಯ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಮೇಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಸಮುದಾಯಕೇಂದ್ರಿತವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಆಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ತೀವ್ರ ಪ್ರಭಾವ, ಪರಿಣಾಮಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡೂ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ನೀಡಿತು. ಹೀಗೆಯೇ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಸಂಕೀರ್ಣ ನಾಟಕಗಳು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಮೆ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಆಗಮಿಸಿತು. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ನೇಪಥ್ಯ, ನಾಟಕ ರಚನೆ, ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆ, ಸಂಗೀತ, ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವ ವೇದಿಕೆ, ತಿರುಗುವ ರಂಗಮಂಚಗಳು ಬಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸದ ದಿಶೆ ಬದಲಾಯಿತು. ನಾಟಕಗಳ ನವೀನ ತಂತ್ರಗಳ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಪ್ರಚಾರ ಮತ್ತು ಜಾಹೀರಾತು ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಪ್ರಬಲವಾಯಿತು.

ಈ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಷ್ಟು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈಗ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಈಗ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟಾದ ಇದು ಪ್ರಯೋಗದ ಕಾಲ. ನಾಟಕದ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳ ಚರ್ಚೆ ಆಮೇಲಿನದ್ದಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರಖರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ಹುರುಪಿನಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದೇ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಧಾರೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡು ಹೊಸತನಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಕೂಡ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುಕರಣೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪರಂಪರೆ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಸಮನ್ವಯ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ, ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು, ಅಮೇಚೂರ್ ನಾಟಕ ಸಂಘ-ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಹೊಸದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಗತಿ ಪಥ ಮುಂತಾದ ಕವಲುಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾರತೀಯತೆ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಮರದಡಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಪುನಃ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಪ್ರಯೋಗಮುಖಿಯಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯ ಕುಶಲತೆಯುಳ್ಳ ತರುಣರಿಗೆ ಅಭಾವವಿಲ್ಲ ಆದರೆ ತರಬೇತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಮಂಚವಿಲ್ಲ, ರಂಗ ಮಂಚದ ಪ್ರಗತಿ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಳಿಗಾಗಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲ. ಅಮೇಚೂರ್ ನಾಟಕದ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರದ ಅಭಾವವಿದ್ದು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಡಿಮೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವುದೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇಲ್ಲದೆ ಕಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ನಾಟಕಗಳು, ಹೊಸ ತಂತ್ರ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಂದು ನೋಡುವಂಥಹ ವಾತಾವರಣವಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಲತಾಣ ಮತ್ತು ಇಂಟರ್ನೆಟ್ ಲೋಕವೂ ಕೂಡ ರಂಗ ಮಂದಿರದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿವೆ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಭಾವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಆಧುನೀಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವಗಳೂ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಕಲಾವಿದರು, ನಾಟಕಕಾರರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು ಎಲ್ಲರ ಒಂದಾದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರತಿಭಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

### ೨.೨ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಹಲವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದೇಸೀತನ, ಜಾನಪದೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆಗಟ್ಟು, ಹಾಗೂ ಜೀವಪರತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಜಾನಪದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಜನಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಶಯವೇ ಜನಪದದ ಆಶಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೂಡ ಜನಪದ ಮೂಲದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಥನವೊಂದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಸೊಗಡನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಪರಂಪರೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಿಗಧಿತವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆ ಎರಡರ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

### ೨.೨.೧ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಭೂತಾರಾಧನೆ, ನಾಗಮಂಡಲದ ಪೂಜೆ, ಕರಡಿಮಜಲು, ದೊಂಬರಾಟ, ಡೊಳ್ಳುಕುಣಿತ, ಕೋಲಾಟ, ವೀರಗಾಸೆ, ಚೋಮನ ಕುಣಿತ, ಬೀರೇದೇವರ ಕುಣಿತ, ರಂಗದ ಕುಣಿತ, ಗಾರುಡಿ ಕುಣಿತ, ಭಾಗವತಿಕೆ ಮೇಳ, ಕರಪಾಲಮೇಳ, ಗುಡ್ಡದ ಮೇಳ, ಪಟ್ಟದ ಕುಣಿತ, ಪೂಜಾ ಕುಣಿತ, ಬೀಸು ಕಂಸಾಳೆ, ಗೊರವರ ಕುಣಿತ, ನಂದಿಕೋಲು, ಹುತ್ತರಿ ಕುಣಿತ, ಉಮ್ಮತ್ತಾಟ, ಬಳುಕಾಟ, ಡೋಲಿನ ಕುಣಿತ, ಭೂತನೃತ್ಯ ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ, ಹುಲಿವೇಶ, ಸಿಂಹನೃತ್ಯ, ಬುರ್ರಕಥೆ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯನ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬಹು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಮಾತು, ಅಭಿನಯ ಆವೇಶ, ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಹೆಸರಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಮನರಂಜನೆಯ ಕೇಂದ್ರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಲೀ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತವನ್ನೋ ಇಲ್ಲವೇ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಗುಂಪು ಅಥವಾ ತಂಡಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೊಡುಗೆ ಮತ್ತು ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ನೀಡುತ್ತಲೇ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಠಿ ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಹಕಾರಿ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಗುಂಪಿನ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರೂ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಕಾಣ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆಗಳು ಸಮಷ್ಟಿ ನೆಲೆಯದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾ ಘಟಕಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಘಟಕಗಳು ಸೇರಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಜೊತೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

"ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹೊಳಹನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲುಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ

ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವವರು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ದೈವವನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳ ಉದ್ದೇಶ".[೬] ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆ ಎರಡೂ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯಾದರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಹೊರಟಾಗ ಆರಾಧನೆ, ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಇವೆರಡರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆಯೊಳಗೆ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಮನರಂಜನೆಯಿರಬಹುದು ಎರಡೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ತನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುಗರ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಮೇಲೆ ಮಂಡನೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದರ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕವೆಂದು ಕಂಡರೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭೂತ, ನಾಗಮಂಡಲ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ಮತ್ತು ವೇಷಧಾರಿ, ವೀರಗಾಸೆಯಲ್ಲಿ, ವೀರಭದ್ರನ ವೇಷಧಾರಿಗಳು, ಹಗಲುವೇಶದ ವೇಷಧಾರಿ, ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಕಥನದ ಭಾಗವೋ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಆಶಯದ ಭಾಗವಾಗಿಯೋ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲೆಗಳಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಸಿರಿ ಪಾಡ್ದನ, ಈ ಬಗೆಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಭಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಾ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸ್ಥಳ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥನವೊಂದಕ್ಕೆ ಹಲವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಂಪರೆ ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ತನಗೆ ಒಲಿದ ಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ, ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆದುಬಂದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆರಾಧನೆ, ಆಚರಣೆ, ಮನರಂಜನೆ ಈ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ನೆಲೆಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಣಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೆಚ್ಚು.

### ೨.೨.೨ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೋ ಅಥವಾ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೋ ಗಮನಿಸಬೇಕೆ? ಎಂಬ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು, ಶಾಸನಗಳು, ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರೆ ಆಕರಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಟ, ನಾಟಕ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. 'ಪಗರಣ' ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ.

"ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ (ಕ್ರಿಶ ೯೨೫), ಧರ್ಮಾಮೃತ (ಕ್ರಿಶ ೧೧೧೨), ವರ್ಧಮಾನ ಪುರಾಣ, (ಕ್ರಿಶ ೧೨೫೦), ಗದುಗಿನ ಭಾರತ (ಕ್ರಿಶ ೧೪೦೦), ಭರತೇಶ ವೈಭವ (ಕ್ರಿಶ ೧೫೬೦), ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ (ಕ್ರಿಶ ೧೫೦೦) ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು 'ಪಗರಣ'ವೆಂಬುದೊಂದು ದೇಸೀ ನಾಟಕ ರೂಪವೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿತ್ತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿವೆ'. ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ 'ನಾಳ್ಪಗರಣ' ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ 'ನಾಡಾಡಿಗಳ ನಾಟಕ' ಪಗರಣವೇ ಆಗಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವಶೇಷಗಳು ಉಳಿದಿವೆ."[೮] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಎಂ. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಪಗರಣ ಅಥವಾ ಹಗರಣದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಬೆದಂಡೆ' ಮತ್ತು 'ಚತ್ತಾಣ' ಇವು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದ ದೇಸೀ ಗಬ್ಬಗಳೆಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಬೆದಂಡೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು (ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ) ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಗಚಂದ್ರನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ' (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೦೦) ಮತ್ತು ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದು ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. "ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲೂ ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆ ಪಡೆಯುವಂತಿದೆ."[೯] ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಇಂಬು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮೂಡುಬಿದರೆಯವನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ.

"ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಕೆಲಸ ಅಗಾಧವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಹಲವು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈರವರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸಭೀಮ ವಿಜಯ' ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ 'ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ' 'ಗದುಗಿನ ಭಾರತ' ದುರ್ಗಸಿಂಹನ 'ಪಂಚತಂತ್ರ' ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಇದ್ದವೆಂದು, ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆಯೆಂದೂ, ಕೇಶೀರಾಜನು, ಕನ್ನಮ್ಮಯ್ಯನೂ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆಂದೂ, ಮೇಲಣ ವಿವರದಿಂದ ತಕ್ಕಷ್ಟಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿಶ ೯-೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೆಲವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು'. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನಲು ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕ(೧೬೦೪)ನ 'ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ'ವು ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ."[೧೦] ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಯಾವುದು? ಯಾವುದಾದರೂ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆಯೇ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. "ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಬಂದಂತೆ ನಾಟಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಹೆಚ್ಚು ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ."[೧೧] ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. "ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ 'ನಟ' ಎಂಬ ಮಾತು ಹಲವು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಖಚಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ನಟನೆಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವಂತಹ ಒಂದು ಹೆಸರೂ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ 'ನಟ'ನ ವರ್ಣನೆ ಬಂದಿದೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ನರ್ತಕನಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಒಂದು ಶಾಸನದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತ್ರೈವಿಧ್ಯಾ ಗೋವರ್ಧನರೆಂಬ ಜೈನ ಗುರುಗಳು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೀಣರಾಗಿದ್ದರು ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಡಗಾವುಂಡ ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಮೊಮ್ಮಗ ಮಹಾ ಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಾಂಡಯ್ಯನು 'ತಮ್ಮ ಮುತ್ತಯಂ ಮಾಡಿಸಿದ ಬಸದಿಯಂ ಪಡಿಸಲಿಸಿ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಂ ಮಾಡಿಸಿ ತನ್ನ ಕೀರ್ತಿಶಿಳಾಸ್ಥಂಭಮನಾಚಂದ್ರಾರ್ಕತಾರಾಂಬರಂ' ನಿಲ್ಲಿಸಿದನು. ಇದು ಬಹುಶ ನರ್ತನ ಶಾಲೆ ಇರಬಹುದು. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಬರುವ 'ನಾಟ್ಯಶಾಲೆ'

ಎಂಬುದು ಅದೇ ನರ್ತನ ಶಾಲೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.[೧೨] ನಟನನ್ನು ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ವಿವರಗಳು ನಟ, ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ನಟನ ವಿವರ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗೊಂಡು ನಾಟಕವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದಾಖಲೆಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಃ ನಟನ ಹೆಸರನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೇ ನಟನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳಿದ್ದವು. ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳುಳ್ಳ ಶಾಸನಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿದೆ. 'ಮುಗುಳ್ದಿಕ್ಕೇರಿಯರಮನೆಯೋಳ್ ವಿಚಿತ್ರರ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಂ ನಿರ್ಮಾಣಗೈಸಿ' ಎಂದು ಕೆಳದಿ ನೃಪ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗಣ್ಣ ಕವಿಯು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಳದಿ ಅರಸರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನ (೧೬೪೮) 'ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲೆಯೂ ಇತ್ತು. ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗಿದೆ. ವಿಜಯನಗರದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟದ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಇತ್ತು ಎಂಬುದು ಕೂಡಾ ಶಾಸನಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿಯಬಹುದು. "ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಮತ್ತು ನಟರಿಗಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯದ ರಂಗ ಭೋಗಕ್ಕಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು ರೂಪವೇ ಆದ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟ ಒಂದು ಶಾಸನವಿದೆ. ಅದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿಶ ೧೫೫೬. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುರಗೋಡು ಸೀಮೆಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸನ ಸಿಕ್ಕಿದೆ".[೧೩] ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳ ವಿವರಗಳಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. 'ನಟ' ಎನ್ನುವ ಉಲ್ಲೇಖ ದುತ್ತೆಂದು ದಾಖಲಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಟ ಅಥವಾ ನರ್ತಕ ಇದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಟ ಎನ್ನುವ ಪದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆ.

ಕೇಶಿರಾಜನ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಸುಭದ್ರಾಹರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಬೋಧಚಂದ್ರ ಇವು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪದ್ಯವೂ ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನ ನಾಗಾನಂದ ಹಾಗೂ ಭವಭೂತಿಯ ಮಾಲತೀಮಾಧವ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲವು

ಪದ್ಯಗಳೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

ಬಸವಪುರಾಣ, ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರ, ವಿವೇಕಚೂಡಾಮಣಿ, ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ, ಕರ್ನಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ. ದುರ್ಗಸಿಂಹನ ಪಂಚತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಹೊಯ್ಸಳ ದೊರೆ ವೀರಬಲ್ಲಾಳ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಸೊರಬದ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಪಂಪ, ಪೊನ್ನ, ರನ್ನ ಇವರುಗಳೂ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪ 'ಕೃತಾನುಕರಣಮನಾಟಕಂ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೆ ರಚಿಸಿದರೂ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ನಾಟಕದ ಕಡೆಗೆ ಇದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧ ಹಾಗೂ ರಾಘವಾಂಕನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ೧೬೮೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನಕವಿ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಶ್ರೀಹರ್ಷನಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಟ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಶಾಲೆ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ನಟಕೇಂದ್ರಿತ ಕಲೆಯೊಂದು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

### ೨.೨.೩. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

"ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಾಲವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಭಾರೀ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನೇನೂ ಮಾಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದುದನ್ನು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯು ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮತಾಳಿತು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು."[೧೪] ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ಏಕತಾನತೆಯತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಹೃದಯರು ಹೊಸತನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಅವರು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ 'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ

ನಾಟಕ ಸಭಾ' (೧೮೮೨)ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು ಜೊತೆಗೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಆರಂಭಿಸಿದ (ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಾಲ ೧೮೬೯- ೧೯೨೬) 'ರತ್ನಾವಳಿ ಥೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್' ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಬಗೆಯೊಂದನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ರತ್ನಾವಳಿ ಎನ್ನುವ ಭಾರತೀಯ ಪದ ಥೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್ ಎನ್ನುವ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪದ ಸೇರಿಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದೇ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಚಿಂತನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವೇ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

"ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಬೇರೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಕೆಲವರು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ೧೯೮೦ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ."[೧೫] ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವಾದ ದಾರಿಗಳದ್ದು ಎಂಬುದಾಗಿ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿವರಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಚಲನಶೀಲತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವೇ ಬೇರೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮನೋರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವೇ ಬೇರೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಇಡೀ ರಂಗ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ರಂಗ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅನೇಕರು ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿಸುವತ್ತ ಗಮನ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಒಂದು ನಿಯಮ ಎನ್ನುವ ಸಂವಿಧಾನವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಓದುವ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ ಎನ್ನುವ ಮಾತೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಅನೇಕ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು

ಮಹತ್ವದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಂಡಿದೆ. ಓದುವ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಅದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟು ರಂಗ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ ಎರಡೂ ಅನೇಕ ಸಂಬಂಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ.

### ೨.೨.೪ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ೧೯೦೦ರ ವೇಳೆಗೆ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ತಂಡಗಳಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಬಾಲಿವಾಲ ಎನ್ನುವ ಕಂಪನಿಯೇ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ (೧೮೭೯-೧೮೮೦) ಕನ್ನಡದ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಗಾಳಿ ಬೀಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹೊರಟು ಹೋದವು."[೧೬] ಹೀಗೆ ಬಂದ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯಿಂದ 'ಗುಲೇಬ ಕಾವಲಿ' ಎರವಲು ಪಡೆದು ನಾಟಕವಾಡಲು ಶುರುವಾಯಿತು. ನಂತರ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪ ದೊರಕಿತು.

ಗುಬ್ಬಿ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯು ವೀರಣ್ಣನವರ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. "ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ೧೯೦೦ರಿಂದ ೧೯೫೫ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ಸ್ವರ್ಣಯುಗ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ 'ವರದಾಚಾರ್' ಅವರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಥೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್' ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, 'ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ, ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಪಿ ರವರ ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶಿರಹಟ್ಟಿಯ ವೆಂಕೋಭ ಶ್ರೀ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ವಾಮನ್ ರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರ ವಿಶ್ವ ಗಂಗಾದರ್ಶಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ದಶಾವತಾರದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದದ್ದು ೧೯೫೫ರ ಜೂನ್ ೧೫ರಂದು ನಂತರ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಆ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ೧೯೫೫ನ್ನು ಸ್ವರ್ಣಯುಗದ ಕೊನೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ."[೧೭] ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವೈಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಹತ್ವದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು

ಬದುಕಿನ ಆರ್ಥಿಕತೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವು. ೧೯೫೫ಕ್ಕೆ ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ ಕೊನೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರರ್ಥ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಅಂತ್ಯ ಎಂದಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತುಸು ಬೇಡಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ನಿತ್ಯದ ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮದ ರೀತಿ ಬೆಳೆದು ಸುಮಾರು ೫ ದಶಕಗಳು ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ಎಲ್ಲವೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ನಟರು ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲೀಕರು ಬದುಕನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಲವಾರು ನಟ ನಟಿಯರನ್ನೊಳ್ಳಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಲಾ ಮಂಡಳಿಯೊಂದು ತಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ನಟರ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿತ್ಯ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದರಿಂದ ದುಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನಂಬಿದವರಿಗೆ ದೊರಕಿತು.

ಈ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಂತೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಹಲಸಂಗಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ಗದಗದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು, ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶಿರಹಟ್ಟಿಯ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ರಾಣಿ ಬೆನ್ನೂರಿನ ವಿಶ್ವಾಗುಣದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಹಲಗೇರಿಯ ಹಾಲ ಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಗದಗದ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ರಸಿಕ ಮನಸೋಲ್ಲಾಸಿನಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಮತ್ತು ಯಳಂದೂರು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಶಾಕುಂತಲಾ, ರತ್ನಾವಳೀ, ವಿರಾಟಪರ್ವ, ಶೂರ ಸೇನಾ, ವಿಷ್ಣು ಲೀಲಾ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಶನಿ ಪ್ರಭಾವ, ಲಂಕಾದಹನ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದವು. ೧೯೫೫ರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಆರಂಭಗೊಂಡು ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನತೆಯ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ೭೦-೮೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೆಯ ನಟಿಯರಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಟನೆ ಎರಡೂ ಮಿಳಿತಗೊಂಡ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು, ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ನಟಿಯಾಗಿ ದುಡಿದರು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ಅನೇಕ ಸಂಕ್ರಮಣಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ನಡಿಗೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸತಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಟಿಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟಾರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಸ್ಮಿತೆಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗಲೂ ಅನೇಕ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಭರಾಟೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಟಿವಿ ಇಂಟರ್‌ನೆಟ್ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವೆಯೂ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಬಿ.ವಿ ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಟರ ಕಾಲ, ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲ ಎಂಬುದಾಗಿ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಟ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಈ ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

**ಅ. ನಟರ ಕಾಲ**

ನಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟನೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಇತರೇ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾವ್, ಎಂ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥ್‌ರಾವ್, ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರು, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ನಾಗೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಎಂ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು, ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಪೀರ್, ಮುಂತಾದವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಾಗಿ ನಂತರ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದಲ್ಲದೇ ಗರಡು ಸದಾಶಿವ ರಾವ್, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಬೇಲೂರು ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್, ಎಚ್.ಎಲ್.ಎನ್. ಸಿಂಹ, ಟಿ.ಎನ್. ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಮುಂತಾದವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು ಎನ್ನಬಹುದು.

"ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟಿಯರು ಇದ್ದರು. ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಅಶ್ವತ್ಥಮ್ಮ, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ, ಕಮಲಮ್ಮ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ ಮತ್ತು ಕೆಲ ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತತ್ತಿದ್ದರು."[೧೮] ನಟಿಯರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ ಎಂದರೆ ಅಪರಾಧ ಎನ್ನುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ನಟಿಯರು ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. "ವಹಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರ ಬೇರೆ ತಾನು ಬೇರೆ ಎಂದು ನಟಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಕಾಲದ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರು ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದುವುದೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಇದಕ್ಕೆ ಎಂ.ಎಸ್ ಗಂಗಾಧರ ರಾಯರು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ".[೧೯] ವರದಾಚಾರ್ಯರು ರಾಜನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರೆ ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮನವರು ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರಂತೆ, ಬಿವಿ ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ ಅವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ "ನಿಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನಟಿಯ ಅಭಿನಯ ನಿಮಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾನು ಯಾರ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲ"[೨೦] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಜಾತ್ರೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಹಲವು ಕಂಪನಿಗಳು ಕ್ಯಾಂಪ್ ಹಾಕಿದರೂ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗಳ ನಾಟಕ ಸಂಜೆಯೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ನಟಿಯರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅಂಶ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶ್ರಮದಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ.

ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ, ಸಂಗೀತ ಬರುವ ನಟಿಯರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ ಮೊದಲಾದ ನಟಿಯರು ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಎರಡೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು.

**ಆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ**

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೀಣಿಸಲು ಆರಂಭವಾದಾಗ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡಲು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಕಾಲು ಶತಮಾನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡರು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಯೋಗ, ಕಥಾವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕತೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

"ಯಾವ ಶಾಲೆ ಅಥವಾ ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಯಾರ ನಾಟಕವನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ೧೯೩೫ರಿಂದ ೧೯೬೦ರ ಅವಧಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ."[೨೧] ಬಿ.ವಿ ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರ ಈ ವಿಭಾಗೀಕರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ದೊರಕಿದ ಮಹತ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಟಿ.ಪಿ ಕೈಲಾಸಂ ನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರು (೧೯೦೪–೮೫) ದೀರ್ಘಕಾಲ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೂ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಮುಂತಾದ ಹಲವು ರೀತಿಯ

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮಾರು ೧೨೦ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದು ನಾಟಕಕಾರರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಈಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಗೃಹಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೇ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಗತಿಯಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ".[೨] ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಅಪಾರವಾದ ನಂಬಿಕೆ, ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಲೋಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ತನಗೆ ೭೫ ವರ್ಷ ತುಂಬಿದಾಗ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡಂತೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಎಸ್ ಮಾಲತಿಯವರು ಇದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ದೊರಕಿರುವ ಅಪಾರ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ.

"ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಹಠ ತೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಟರ ಅಭಿನಯ, ವೈಭವದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, (ಸೀನರಿಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಮಾಯವಾಗಿದ್ದವು. ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ಇಬ್ಬರೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರಲಿಲ್ಲ."[೨೩] ಈ ಮಾತು ಹವ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಿಜವೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹೋದಾಗ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೇ ನಾಟಕಕಾರರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಕೇವಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸದಷ್ಟು ಆ ಕಾಲದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಸ "ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ.

ತಿಂಗಳಾನುಗಟ್ಟಲೆ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡಿಯೇ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸರಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ."[೨೪] ರೂಪಕಾತ್ಮಕ, ಸೌಂದರ್ಯ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಭಿನ್ನವೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ತನ್ನಭಾಷಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಉಳಿದರು. ಬಿಎಂಶ್ರೀ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಇವರುಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅದುವರೆಗೂ ದಕ್ಕಿರದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಒಳಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರಾದರೂ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಗಧಾಯುದ್ಧ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಜಲಗಾರ, ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳು ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ತಲುಪಲಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಓದುವ ನಾಟಕ, ಅದನ್ನು ಮನೋರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಕಷ್ಟ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಇದ್ದವು. "ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುವಾಗ ಸಂಯುಕ್ತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ಓದಬಹುದು. ಅರ್ಥವಾಗದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ನಿಘಂಟುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವುದು ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಆದ್ದರಿಂದ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ."[೨೫] ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ನಿರ್ದೇಶನದ ದರ್ಶನ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಈ ನಾಟಕಗಳೂ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದವು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ನಾಟಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ಕಂಡುಕೊಂಡರಾದರೂ ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್, ತಲೆದಂಡ, ಯಯಾತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಾಲಘಟ್ಟವೂ ಇರಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಹಸನಕಾರರಾದ ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎಂ.ಎಸ್ ಮೂರ್ತಿ, ಎನ್.ಎಸ್ ರಾವ್, ಬೇಲೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕೆ.ಗುಂಡಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತರಾದರು.

### ಇ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯಿದೆ. ನಟರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಕಾರರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ವಿಕಾಸದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು.

"೧೯೬೦ರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದು ನಾನು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆ ವರ್ಷ ಬಿವಿ.ಕಾರಂತರು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು. ರಂಗಚಳುವಳಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗವೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಕಾರಂತರು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಮಾಡಿದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು."[೨೬] ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಲಂಕೇಶರ 'ಈಡಿಪಸ್', ಮತ್ತು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಹಾಗೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಇವುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಬಿವಿ.ಕಾರಂತರು. ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೀಡಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ಬಿವಿ ಕಾರಂತರಿಂದ ದೊರಕಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾರಂತರಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗ.

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಮುಂತಾದವರು ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತು ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದರು. ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಅವರು ತ್ರಿಶಂಕು ಮತ್ತಿತರ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮಾಡಿ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅಡಿಗಲ್ಲೊಂದನ್ನು ಇಟ್ಟರು. ಎಪ್ಪತ್ತು ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಗರಿಗೆದರಿತ್ತು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯಿಂದ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಅನೇಕರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಡುಗೆಯಾದರು ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ, ಬಿ. ಜಯಶ್ರಿ, ಅಶೋಕ್ ಬಾದರ ದಿನ್ನಿ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪ್ರಭು ಮುಂತಾದವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ, ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಚಳುವಳಿಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯಭಾಗವಾದ ನೀನಾಸಂನ ಕೆ.ವಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಸಿ.ಜಿ ಕೃಷ್ಣ ಸ್ವಾಮಿ ಅವರದ್ದು ಕೂಡ ನಿರ್ದೇಶಕರ ನೆಲೆಯ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೆಸರು. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ ಒಡಲಾಳ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮರೆಯಲಾರದಂತಹಾ ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ 'ರಂಗಸಂಪದ' ಒಡಲಾಳ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚಲನ ಉಂಟುಮಾಡಿದರು. ದೆಹಲಿಯ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೊಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕು."[೨೭] ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದನ್ನು ರಂಗ ಸಂಪದದ ಜೆ.ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೆಯೇ ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ ಉತ್ತಮ ಕಥನ ಇವೆಲ್ಲವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರತಿಭೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಸಿ.ಜಿ.ಕೆಯವರ ನಂತರ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನೀನಾಸಂ, ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬಂದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೂ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಪ್ರಭಾವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣ ನಿರ್ದೇಶಕರಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಂಗ ತಂಡಗಳಿರಬಹುದು, ಚಳುವಳಿಯ ಭಾಗವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನಟರ ಕಾಲವಿರಬಹುದು, ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲವಿರಬಹುದು, ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಂಘಟಕರ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೆಲೆಯಿಂದ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವ ಸಮಷ್ಠಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂಬ ಬಹು ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಏಕೀಕೃತ ಬಹುಮುಖಿ ರೂಪವನ್ನು ತೆರೆದಿಡಲು ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ಕೂಡ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಲವರು ಮಾಡಬಹುದು. ಹಲವರೊಳಗೆ ಒಬ್ಬರು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದಾಗಲೇ ಮಹತ್ವದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ನರಸಿಂಹರಾಜು, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮುಂತಾದವರು ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಆರ್. ನಾಗೇಶ್, ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ., ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀ ರಂಗ, ಸಂಸ, ಕಾರ್ನಾಡ್ ಕಂಬಾರ, ಮುಂತಾದವರು ಈ ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟರು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದಲ್ಲದೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಟಕಗಳು, ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟಕಗಳು, ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿ, ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹೀಗೆ ಅನೇಕ

ಕವಲುಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಧಾರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠತೆಯ ಓದು, ಪ್ರಕಾರ ನಿಷ್ಠತೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಪಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದಾಗ ದಕ್ಕುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ರಂಗಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವೆಂಬ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾದುದು ನಾಟಕ ಎಂಬ ರೂಢಿಗತವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡ ರಂಗಪಠ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಲಿಖಿತರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಇತಿಹಾಸದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಜಾಗತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತೀ ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಗ್ರೀಕರ ಸೋಪೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಈಡಿಪಸ್, ಅಂತಿಗೊನೆ, ಮೀಡಿಯಾ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ರಂಗಪಠ್ಯಗಳು. ಕಾಲಾನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಗ್ಲೋಬ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯವೇ ನಂತರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವು. ಅದರಂತೆ ಜರ್ಮನಿಯ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಂತರ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಭರತಮುನಿ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಹಲವಾರು ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ದಶರೂಪಕಗಳು, ಉಪ ರೂಪಗಳೆಲ್ಲಾ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ವರ್ಗದವುಗಳಾಗಿವೆ. ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾದರಿ 'ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ' ಎಂಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಹಾಗೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಉದಾತ್ತ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಬಹುರೂಪ ಪಡೆದ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳದ್ದೂ ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕ ಬೇರೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರೆ ಎಂದು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂಥವರು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಅಂದುಕೊಂಡರೂ ತೊಂದರೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಅಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸೇರಿದೆ. ನಾಟಕ, ನಾಟಕವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ನಾಟಕವೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ. (ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರು ದೇವನೂರರ ಒಡಲಾಳವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರೆ, ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ಅವರು ಕುಸುಮಬಾಲೆಯನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಗಾಯಕವಾಡರ ಆತ್ಮಕಥೆ ಉಚಾಲ್ಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡಿದ್ದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು) ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕವನ ಯಾವುದೇ ಆಗಬಹುದು, ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವು ಮೂಲತಃ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬಹುದು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟಕ ಆಡಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನಾಟಕ ಬದುಕಲಾರದು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಧ್ಯ ಉತ್ತಮ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಇದು ಸಕಾಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವವರು ಇಬ್ಬರೂ ಮೌನವಾಗಿದ್ದು, ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅಬ್ಬರ ಶಾಂತವಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ವಾತಾವರಣ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಲು ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ನಡುವಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟುವ ಬಹುಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಅನೇಕ

ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಪಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಆಶಯವಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದುನನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಬಗೆಯ ನೋಟ ಕ್ರಮಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ

### ೨.೩. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ

ಮನೋರಂಜನೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳು, ಸಮಾಜ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಆರೋಗ್ಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವುದೇ ಚಲನಚಿತ್ರ. ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಎಂಬ ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಆ ಮೂಲಕ ಹಲವು ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಿನಿಮಾದ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರ, ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು ಸಂಕಲಿತಗೊಂಡು ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರ ನಂತರ ಸಮಾಜದ ಸ್ವತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ಕನಸ್ಸು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಿಭ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವು ಅದೇ, ಕನಸುಗಾರನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪೂರ್ಣ ಗಮನವನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡ ತೆರೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾದ್ಯಾತ್ಮ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ."[೨೮] ಒಟ್ಟು ಸಿನಿಮಾಲೋಕ ಈ ಆಶಯದಂತೆ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ವಿಶ್ವ ಸಿನಿಮಾ, ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಲ್ಲವುಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಭಾಷೆ, ಸಮಾಜ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಕುಟುಂಬ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕನ್ನಡದ ಅಸ್ಮಿತೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

### ೨.೩.೧ ಚಲನಚಿತ್ರ : ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ – ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಜೀವನದ ವಿಕಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಸಿದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ಅನೇಕ. ಮನುಷ್ಯನ ಆಹಾರ, ಇರಲೊಂದು ಗೂಡು, ಬಟ್ಟೆ ಬರೆಗೆ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ತಾನು ಬದುಕಿದ್ದ ಸುತ್ತಣ ಲೋಕದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಆಕಾರ ಕೊಟ್ಟು, ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಸಂತಸಪಟ್ಟಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಅನೇಕ ನಾಗರೀಕತೆಗಳು ಬೆಳದು ಬಂದ ಕ್ರಮ, ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು, ವಸ್ತ್ರ, ಆಭರಣ ಹಾಗೂ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ತಯಾರಾದ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯಬಹುದು. ಇಷ್ಟೇ

ಅಲ್ಲದೆ ತಮಗೆ ಸಂತಸವಾದಾಗ ಹಾಡಿ ಕುಣಿದು ಕುಪ್ಪಳಿಸಲು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಳಗೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಧ್ವನಿಗೆ ರಸಮಯ ತಾಳ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರ ಚುಕ್ಕಿ ಮತ್ತು ಗೆರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಆ ಮೂಲಕ ಸಂತಸವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಾ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಥನ ಜೊತೆಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಅಣಿಯಾಯಿತು. ನಾಗರೀಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. "ಗುಹಾ ಮಾನವನ ಆದಿಯ ಅನಾಗರೀಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಗ್ರೀಕ್ ಕುಂಚ ಚಿತ್ರಗಳು, ನಮ್ಮ ಅಜಂತ, ಶಾಂತಿ ಮೊದಲಾದಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಐರೋಪ್ಯ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂತವುಗಳಿಂದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಫೋಟೋ ತಗೆದುಕೊಂಡು ಅವರು ಅದನ್ನು ಹಾಗೇ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. Drawing and talk (ಆಡುವ ಚಿತ್ರಗಳು) ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ಗತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಆ ಸ್ಥಬ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಜ್ಜೀವ (Animate)ಗೊಂಡಿವೆ. ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರ ಚಲನಾಭಿನಯ ತೀವ್ರ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ."[೨೯] ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹುಡುಕಾಟವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕೂಡಾ ಚಲಿಸಿದ್ದು ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಬೆಳಕಿಗೆ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ತನ್ನ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದರಿಂದ ಮೂಡುವ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕೈ ಚಳಕದಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಹೋದ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೊಸ ಹೊಸ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಈ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಮೂಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ, ಆದರೆ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಮಸೂರ ಮತ್ತು ರಾಸಾಯನಿಕ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಉಪಕರಣದ ಸಂಯೋಗ ಉಂಟಾಗಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಫಿಲಂಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರ (ಮೂವಿಂಗ್ ಇಮೇಜ್) ಎರಡೂ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಒಂದೇ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಛಾಯೆಯ ನಿರ್ಜೀವ ಚಿತ್ರಗಳೇ. ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅಗತ್ಯ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದ

ಚಲಿಸುವ ಸಾವಿರಾರು ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ಸಂಕಲಿಸಿ ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಜೋಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್ ಮೂಲಕ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಆ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನವೇ 'ಚಲನಚಿತ್ರ'.

ದೃಶ್ಯ ಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಾದಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋಲೋಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ವ ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪು ನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದುದು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಣ್ಕೆಗಳ ದರ್ಶನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಣೀತವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹಾದು ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಎರಡರ ಮುಖ್ಯ ಸತ್ವವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಗರಿಗೆದರಿದ ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಧನಗಳಾದವು.

ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪವೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈ ಮೂಲಕ ಜನರ ಜೀವನದ ಸ್ಥಿತಿ ಕೂಡ ಬದಲಾಯಿತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮರುರೂಪಗೊಂಡು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ನಡೆದವು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾದ ರೇಡಿಯೋ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ನವ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಗಳಿಂದ ಮುದ್ರಣ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕ, ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಖರವಾದವು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹಾಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದ ಕೊಡುಗೆ ಸಿನೆಮಾ, ತಂತಜ್ಞಾನದ ಕೊಡುಗೆಯಾಯಿತು. ಅತ್ಯಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಯಿತು.

ಸಿನೆಮಾದಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಈತನೇ ಜನಕ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಿಕೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಬಲ ಮಾಧ್ಯಮ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಆರಂಭಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಸಂಬಂಧಪಡದಿದ್ದರೂ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಲು ಪೂರಕವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದವು. ಜರ್ಮನಿಯ ಪಾದ್ರಿ ಅಥನಾಸಿಯಸ್ ಕ್ರಿಶರ್ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೪೪ರಲ್ಲಿ ಮಾಯಾಲಾಂದ್ರದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ. ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ರಂಧ್ರದ ಮೂಲಕ ಕತ್ತಲ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಮಾಯಾಲಾಂದ್ರಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ. ಜರ್ಮನಿಯ ಆಲ್‌ಬರ್ಟಸ್ ಮ್ಯಾಗ್ನಸ್ ಎಂಬ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಛಾಯಾಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ 'ಸಿಲ್ವರ್ ನೈಟ್ರೇಟ್' ಎಂಬ ದ್ರಾವಕವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಮುಂದೆ ಜಾರ್ಜಿಯಸ್ ಫ್ಯಾಬ್ರಿಷಿಯಸ್ ಸಿಲ್ವರ್ ಕ್ಲೋರೈಡ್ ದ್ರಾವಣವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ನಂತರ ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಜೋಸೆಫ್ ನೈಸ್ ನೀಪ್ಸೆ ಗಾಜಿನ ಫಿಲಂ ಬಳಸಿ ಮೊದಲ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದ. ನಂತರ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಮಯ್ ಬ್ರಿಡ್ಜ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದ ಮೇಲೆ ಆದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಡಾ.ಇ.ಜೆ ಮಾರಿ ಕಾಗದದ ಫಿಲಂ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ವಿಲಿಯಂ ಫ್ರಿಸ್ ಗ್ರೀಸ್ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಂತರ ಮಾರಿಯಾ, ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್, ಲ್ಯುಮಿಯರ್ ಮೊದಲಾದವರಿಗೆ ಫ್ರಿಸ್ ಗ್ರೀಸ್ ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ತುಂಡು ಫಿಲಂಗಳು ದಾರಿ ದೀಪವಾಯಿತು. ಕಣ್ಣು ತಾನು ಕಂಡ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಐಸಾಕ್ ನ್ಯೂಟನ್ ದೃಷ್ಟಿ ಶೇಷ ತತ್ವ (persistence of vision) ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಡೆ, ರೋಜೆಟ್, ಪ್ಯಾರಿಸ್, ಸ್ಟಾಂಪೆಲ್, ಹಾರ್ನರ್ ಮುಂತಾದವರು ಹೊಸ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದರು. ವಸ್ತುವೊಂದು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಗಲೇ ಅದರ ವಿವಿಧ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರ ಹೊಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣ ಬಂದೂಕನ್ನು (Photographic pistool) ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಎಟ್ಟನ್ನೆ ಜೂಲ್ಸ್ ಮಾರೆ ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಈ ಸಾಧನದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಶೂಟಿಂಗ್ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಮಯ್‌ಬ್ರಿಜ್ ಕ್ಯಾಮೆರಾಗಳ ಮೂಲಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್ ವಿದ್ಯುತ್ ಬಲ್ಬ್ ಮತ್ತು ಫೋಟೋಗ್ರಾಫ್‌ಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ವೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು (ಕಿನಿಟೊಸ್ಕೋಪ್) ಶೋಧನೆ ಕೂಡ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ೧೮೯೩ರಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಡ್ ಆಟ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದ ಕೆನಿಟೋಗ್ರಾಫಿ ಮುಂದೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸೀನಿದ. ಹೀಗೆ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೊಂಬರಾಟದ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅಮೇರಿಕಾದ ಕಲಾವಿದ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಟನಾಗಿ ದಾಖಲಾದ. ನಂತರದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು

ಮುಂದುವರೆದು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಲೂಮಿಯರ್ ಸೋದರರೇ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫಿ, ಜರ್ಮನಿಯ ಮಾಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಮಿಲ್ ಸ್ಕಲೆಡನೋಸ್ಕಿ ಅವರ ಬಯೋಸ್ಕೋಫ್ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಪಾರ್ಲ್‌ನ ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್, ಅಮೇರಿಕದ ಥಾಮಸ್ ಆರ್ಮಾಟ್‌ನ ವಿಟಾಸ್ಕೋಪ್‌ಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವು. ನಂತರ ಒಗ್ಯೂಸ್ಟ್ ಲ್ಯುಮಿಯರ್ ಮತ್ತು ಲೂಯಿ ಲ್ಯುಮಿಯರ್ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಸಿನೆಮಾ ವಾಣಿಜ್ಯ ಲೋಕ ಬೇರೆಯದ್ದೇ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಹೋಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಾಗಿದ ಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆ ಅನೇಕ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ ಬಹು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಇಂದು ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ೧೮೯೫ರ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೮ರಂದು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹೊಸ ಉಗಮವಾಯಿತು. ಲೂಮಿಯರ್ ಸಹೋದರರನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಎಂಬುದು ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಸಿನೆಮಾ ಈ ಶತಮಾನದ ಕಲೆ. ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಗಳ ಲೋಕ ವಿಶೇಷ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯದ್ದು. ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ತನಕ ಸಾಗಿ ಬಂದ ದೃಶ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಅನೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಾಹಸ ಕಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ. ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಕನ್ನಡದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ನೆಲಗಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ಮೊದಲು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

### ೨.೩.೨ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು

#### ಅ. ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು

"ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೮೯೫ರಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಉದಯವಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಆಗ ನಾಟಕಗಳೇ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಮರು ವರ್ಷವೇ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಬಯಾಸ್ಕೋಪ್ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರಲು ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಹಿಡಿಯಿತು. ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲೂ ಕರ್ನಾಟಕ ತಟಸ್ಥ. ೧೯೦೩ರಲ್ಲಿ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ಆರಂಭವಾದರೂ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಇಪ್ಪತಾರು ವರ್ಷ ಬೇಕಾಯಿತು."[೩೦] ಹೀಗೆ ಶುರುವಾದ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಯುಗ ಕನ್ನಡದ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೬, ೧೮೯೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳವು ಕಷ್ಟದ ದಿನಗಳು. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ನಾಟಕ, ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲ, ಹೊಸದಾದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಎಲ್ಲವೂ ಮೊದಲಿನ

ನಟರನ್ನು, ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನೂ, ಮಾಲೀಕರನ್ನೂ ಬಾಧಿಸಿತ್ತು. ಮೊದಮೊದಲ ದಿನಗಳ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದವರೇ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಭರವಸೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆದಾಗಲೇ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಾದ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲೀಕರು ಅನೇಕ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅವರುಗಳು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸಿನಿಮಾಸಕ್ತಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರರಂಗ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು, "೧೯೩೪ರಿಂದ ೪೫ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೧೪ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಿಡುಗಡೆಯಾದವು ೧೦ ವರ್ಷ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ೧೪ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ದಾಖಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿ ಮಹತ್ವದ್ದು, ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮಹತ್ವದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಬೀಜರೂಪದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಸಂಖ್ಯೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ೧೪ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ದೂರ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಾಲಘಟ್ಟ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನಬೇಕು"[೩೨] ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಥಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರವೆಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಪಡೆಯಿತು.

೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ 'ರಾಜಸೂಯಯಾಗ' ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿತು. ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ 'ವಸಂತಸೇನೆ' ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ 'ಟಾಕಿ ವಸಂತಸೇನಾ' ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಅದುವರೆಗೆ ತಯಾರಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿತು. ಎಂ.ವಿ. ರಾಜಮ್ಮನವರು ೧೯೪೩ ರಲ್ಲಿ ರಾಧಾರಮಣ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ನಿರ್ಮಾಪಕಿ ಎನಿಸಿದರು. ೧೯೪೩ರಲ್ಲಿಯೇ ಸತ್ಯ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ರಜತಮಹೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸಿದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಮೊದಲುಗಳನ್ನು ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದವು. ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಅಸಕ್ಯ, ಕಾಳಿಂಗರಾವ್, ಕೆಂಪರಾಜು, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರು, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯವಾದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಹೊಸತುಗಳ ಮತ್ತು ಮೊದಲುಗಳ ದಾಖಲಾತಿಯಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದವು.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ೧೯೨೧ರಿಂದ ೧೯೩೩ರವರೆಗೆ ಸುಮಾರು ೧೭೫ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗಿರಬಹುದೆಂದೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಅಂದಾಜಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಎ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣಗೊಂಡ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ನಾಯಕ. ರತ್ನಾವಳಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್ ಕಂಪನಿಯ

ನಾಟಕವಾದ 'ನಿರುಪಮಾ'ವನ್ನು ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಎ.ವಿ.ವರದಾಚಾರ್ಯರ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂದೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಯಕ ನಟ. ಮೈಸೂರಿನ ಅಂದಿನ ಯುವರಾಜರಾದ ಶ್ರೀ ಕಂಠೀರವ ನರಸಿಂಹರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಮೊದಲ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಂಗಾಧರ್ ಮೊದಲಿಯಾರ್ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧೯೨೫ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕಂಪನಿಯು, ತರೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರ ನಾಟಕವನ್ನು, ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿತು. ನಾಯಕ ಕಬೀರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯ ಶಿರೋಮಣಿ ಸಿ.ಬಿ.ಮಲ್ಲಪ್ಪನವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಮುಂಬೈ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿನ ಶಾರದಾ ಫಿಲಂಸ್ ಕಂಪನಿಯವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಹರಿಭಾಯ್ ಆರ್.ದೇಸಾಯಿ ಅವರು ೧೯೨೧ ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ದಂಡು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ 'ಸೂರ್ಯ ಫಿಲಂಸ್ ಕಂಪನಿ' ಎಂಬ ಸ್ಟುಡಿಯೋಸ್ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ೧೯೩೩ ರವರೆಗೆ ಕೆಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ನಾಯಕಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ. ಇವರ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಆರಂಭವಾದದ್ದೇ 'ಸೂರ್ಯ ಫಿಲಂಸ್ ಕಂಪನಿ' ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ೪೦ ಚಿತ್ರಗಳ ಪೈಕಿ ೧೫ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ ನಾಯಕಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಿದ್ದು, 'ಸೂರ್ಯಸ್ಟಾರ್' ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರವು 'ರಾಜ ಹೃದಯ' ಅವರಿಗೆ ಹೆಸರು ಕೀರ್ತಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯಾಗಲು ಅವಕಾಶಗಳು ದೊರಕಿದವು. ಇವರ ಸೋದರಿ ಕಮಲಬಾಯಿ ಅವರು ಸಹ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಾಯಕಿಯಾದರು. 'ಸೂರ್ಯ ಫಿಲಂಸ್ ಕಂಪನಿ'ಯ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿ ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಒತ್ತಾಸೆಯಿಂದ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ ಅವರು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಪಿಕ್ಚರ್ಸ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್' ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ 'ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಲೈಫ್', ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ 'ಲವ್ ಅಫೇರ್' ಮತ್ತು ೧೯೪೦ರಲ್ಲಿ 'ಹರಿಮಾಯೆ' ಎಂಬ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದು ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರು. ಹರಿಜನರ ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದ 'ಡೊಮೆಂಗೋ' ಚಿತ್ರವನ್ನು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿ, ಅಭಿನಯಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಅದಾದ ನಂತರ 'ಭೂತರಾಜ್ಯ' ಚಿತ್ರವನ್ನು ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರೆ ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು 'ವಸಂತ ಸೇನಾ' ಎಂಬ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಹೊಸ ಮೈಲುಗಲ್ಲನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು.

"ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಉಪಕರಣಗಳ ಕೊರತೆಯಿದ್ದ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಕ್ಷಣ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಲಾರಂಗದ ಅನೇಕ

ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಒಗ್ಗೂಡಿದ್ದು, ಭಾರತ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮೊದಲು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸಾಧನೆ ಇಂದಿಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುವರ್ಣ ಅಧ್ಯಾಯ."[೨] ವಸಂತ ಸೇನಾ ಮೂಕಿಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮೈಲುಗಲ್ಲನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಸಿನಿಮಾ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಮೊದಲ ಹಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದು 'ವಸಂತಸೇನಾ' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ವಸಂತಸೇನಾ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ಲಕ್ಷ ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿಕೆಯಾಗಿ ಐದು ಲಕ್ಷ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಉದ್ಯಮವಾಗುವ ಭರವಸೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದು ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ.

**ಆ. ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು**

ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು ಲಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟವು. ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಚಿತ್ರದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ನಾಯಕ 'ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಂ' ಚಿತ್ರವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ. ಗ್ರೀಕ್, ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತಷ್ಟು ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಿತು. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯ ನಟ ಶಶಿಕಪೂರ್, ೧೯೮೪ರಲ್ಲಿ 'ಉತ್ಸವ್' ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಕ್ರಮೇಣ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಸದ್ಯ ೨೦೦ ಚಿತ್ರಗಳು ತೆರೆಕಾಣುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡ 'ಸತಿಸುಲೋಚನಾ' ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಆರಂಭವಾದ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಬಹು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ ಸತಿ ಸುಲೋಚನ ತೆರೆಕಂಡದ್ದು ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ರತ್ನಾವಳಿ ಥೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲೀಕರಾದ ಎ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಭಕ್ತಧ್ರುವ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ್ದರು. ಸೆನ್ಸಾರ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲೇ 'ಸತಿ ಸುಲೋಚನಾ' ಮಾರ್ಚ್ ೦೩, ೧೯೩೪ರಂದು ತೆರೆಕಂಡಿತು. ಬಿಡುಗಡೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ

ಸತಿ ಸುಲೋಚನಾ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರವಾಯಿತು, ಆದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಭಕ್ತಧ್ರುವ' ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳ ಮೊದಲ ಮುಖ್ಯ ದಾಖಲೆ. ಹೀಗೆ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಹೊಸದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು.

ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರ, ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರಕಿದ ನಂತರ ತೆರೆಕಂಡ ಅನೇಕ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ತೆರೆ ಕಂಡ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಅನೇಕ ನಟರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಗಮನಿಸಿದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕವೇ, ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಕವೇ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮೂಲಕವೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಇತಿಹಾಸ ಪುಟಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಇದಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಅನೇಕ ನಟ ನಟಿಯರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಬಹಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಆವರಣವೇ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಗುಬ್ಬಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದಂತೆ ೧೪ರಲ್ಲಿ ೪ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ರತ್ನಾವಳಿ ಥೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಂಪನಿಗಳು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಟ ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲಘಟ್ಟವೂ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಇದರಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯೂ ನಾಟಕಕಗಳ ಜೊತೆ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿತು. ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಸದಾರಮೆ, ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಸುಭದ್ರಾ, ೧೯೪೨ರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ನಾಟಕ, ೧೯೪೫ರಲ್ಲಿ ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ನಿರ್ಮಿಸಿತು, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪುರಾಣದ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅನಕೃ ಅವರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಸಿನಿಮಾಲೋಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಇಡತೊಡಗಿತು. ನಂತರ ಅಮೀರ್‌ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಅವರ ಚಂದ್ರಹಾಸ ೧೯೯೭, ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ, ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಸದಾರಮೆ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಇದಲ್ಲದೇ ಮೊದಲ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಪಟೇಲ್ ಚೌಡಯ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ವಾಣಿ (೧೯೪೩) ಹಾಗೂ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪದ್ಮಾದೇವಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣಸುಧಾಮ ಚಿತ್ರಗಳು ತೆರೆ ಕಂಡವು.

"೧೯೩೪ರಿಂದ ೧೯೪೭ರವರೆಗೆ ೧೬ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರವೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಹೋರಾಟ, ಬ್ರಿಟೀಷರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಆಂಗ್ಲರ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರ್ ಮಾತ್ರ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯತ್ತ ದೃಷ್ಟಿ ಬೀರಿದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು."[೩೩] ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಹಿಡಿತ ತನ್ನ ಕಾಲದ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕಾಲದ ತುರ್ತನ್ನು ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಮತ್ತು ಈ ಮೂಲಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಳುವಳಿಯ ಭಾಗವಾಗಲು ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸರ್ಕಾರದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ರೂಪ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಸರ್ಕಾರ ನಿಯಮ ಹೇರಿದ್ದು ಚಲನ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಯಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರದ ನಂತರ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಕರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಪಿಚ್ಚರ್ಸ್, ಆರ್.ಎನ್.ಆರ್ ಪಿಚ್ಚರ್ಸ್ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾದೇವಿ, ಹರಿಣಿ, ಪಿ.ಬಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಆರ್.ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಪರಿಚಯವಾದರು.

ಆರಂಭದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ೩೯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ತಯಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಮುಂದಿನ ಹತ್ತೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ೧೨೫ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗಿವೆ. ಈ ವೇಗದ ಜೊತೆಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಷ್ಕರಣೆ, ಗುಣಮಟ್ಟ ಸುಧಾರಣೆ, ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಯೋಗ, ಹೊಸ ನಟ-ನಟಿಯರ ಉದಯ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮ್ಮಿಲನಗೊಂಡಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿಜವಾದ ಒಲವು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ದೊರಕಿದೆ. ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪನ ಮೂಲಕ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರು, ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಕ್ರಮೇಣ ಅರಿವಾಯಿತು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಚತುರತೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿ ಬದ್ಧತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬಹು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಕಲ್ಯಾಣ್‌ಕುಮಾರ್, ಉದಯ್‌ಕುಮಾರ್, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಲೀಲಾವತಿ, ಪಂಡರೀಬಾಯಿ, ಚಿತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದ ಚಿ.ಉದಯಶಂಕರ್, ಎಂ. ರಂಗರಾವ್, ಜಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟೇಶ್, ವಿಜಯ ಭಾಸ್ಕರ್, ಮೊದಲಾದವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಿತರಾದರು.

## ೨.೪ ಮಹಿಳೆ : ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ

ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಭಾಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೇ? ಅದನ್ನು ಮಹಿಳಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶವಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳು 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಸೂರಿನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಬಗೆಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೂ ಕೂಡ ನಡೆದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೆಲೆಯ ಓದು, ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದಗಳೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಆರಂಭವಾದವು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ವಚನ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಿನ್ನ ಚಳುವಳಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕೇಂದ್ರವೆಂಬಂತೆ ಮಹಿಳೆ ಹಲವೆಡೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಬರಬರುತ್ತಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮಹಿಳೆಯರು, ವೇಶ್ಯೆಯರು ಅಥವಾ ದೇವದಾಸಿಯರು, ಬಣ್ಣದವರು ಇಲ್ಲವೇ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ ಕುಣಿಯುವವರು ಎಂಬೆಲ್ಲಾ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಮಹಿಳೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಳು. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಮಹಿಳೆಯರ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹಲವು. ಭಾರತೀಯ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಬಾಧಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳು ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಹಲವು ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳಾದ ವೃತ್ತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೀಮಿತ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ವಿಫುಲವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಿದಳು. ಹೆಣ್ಣು ಅಲಂಕಾರಪ್ರಿಯಳು, ಅವಳು ನಟನೆ ಮಾಡಲು ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ, ಇಲ್ಲವೇ ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಹ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಗಳು ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗಲುಗಳಲ್ಲೂ ಹೆಣ್ಣು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವೇ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಣ್ಣು ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆಯ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣಗಳ

ಪ್ರಕರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹಿಳೆಗೆ ಕೊಡದೆ ಪುರಾಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪೋಷಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂಬಂತೆ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ೮೦ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಅನೇಕ ಮಹಿಳಾ ಕೇಂದ್ರವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿವೆ.

ಮಹಿಳಾ ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು, ನಟಿಯರ ಬಗೆಗೆ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ವಿವರಗಳೂ ಕೂಡ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಕರ್ಮಿಯರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ನಟಿಯರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಎಂದಿಗಿಂತಲೂ ಇಂದು ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕು.

ಮಹಿಳೆ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಎರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಿಳೆಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಈಚೆಗೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಕೇವಲ ನಟಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅವಳು ಸಂಘಟಕಿಯಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾಳೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಿ. ಸುಂದರಮ್ಮ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ, ಅಮೀರ್‌ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ, ರಾಜಮ್ಮ, ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ, ಚಿಂದೋಡಿ ಲೀಲಾ, ಸುಭದ್ರಮ್ಮ ಮನ್ಸೂರು, ಮಾಲತಶ್ರೀ. ಬಿ. ಜಯಶೀ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸುಂದರಶ್ರೀ ಇತ್ತೀಚಿನ ಮರಿಯಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ ಹನುಮಕ್ಕ, ಎನ್. ಮಂಗಳ, ದ್ರಾಕ್ಷಾಯಿಣಿ ಭಟ್, ಎಸ್.ವಿ. ಸುಷ್ಮ, ಚಂಪಾಶೆಟ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ತನಕ ನಟಿಯರ, ನಿರ್ದೇಶಕಿಯರ ಮತ್ತು ಸಂಘಟಕಿಯರ ಪರಂಪರೆ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಬಹುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ನಟಿಯರು ಸಂಗೀತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲ ನಟಿಯರು, ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಮಹಿಳೆಯರು, ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವ ಇಚ್ಛೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಇದಾವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಡದೆ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಅಪಾರವಾದ ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ ಕೂಡ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ದಾಸರ ಆಟ, ರಾಧನಾಟ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಕೌಜಲಗಿ ಲಿಂಗವ್ವ, ಮ್ಯಾಗೇರಿ ಮಲ್ಲವ್ವ, ದಾದನಹಟ್ಟಿ

ಕಾಶೀಬಾಯಿ, ಸೀತವ್ವ ಪಾತ್ರೋಟ, ಚಂಪಾಬಾಯಿ ಸೂಳಿ, ಎಲ್ಲವ್ವ ರೊಡ್ಡಪ್ಪ, ಯಮುನಾಬಾಯಿ ಸೂಳಿಕೇರಿ, ಹರಿಜನ ಹನುಂತಮ್ಮ, ಹರಿಜನ ಪದ್ಮಮ್ಮ, ಬಯಲಾಟದ ಸುಜಾತಮ್ಮ, ಎಸ್. ಅಂಜನಮ್ಮ, ಸೋಗಿ ರತ್ನ ಮುಂತಾದವರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಟಿಯರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಹಿಳೆ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಟನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣು ಕಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗಭಾಷೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲೂ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಅನುಭವಜನ್ಯ ನಟನೆ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತು ಇಂದು ಮಹಿಳಾ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ನೆಲೆಯ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸ್ತ್ರೀ ಸಂವೇದನೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಪ್ರಧಾನ ಧಾರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪುರುಷ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ, ಕಾರಣ ಮಹಿಳೆ ಎನ್ನುವ ಬಹುಮುಖಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಭಾರತೀಯ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪಿಸಿರುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪುರುಷ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ವರ್ತಮಾನದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಕಟ ಈ ಎರಡನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕ, ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ ನಾಟಕ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್‌ರ ನಾಟಕ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿ ಕೋಲಾರ ಹಾಗೂ ಕೆ.ವೈ ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹಿಳಾ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದ ಅನನ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚನಗೊಂಡಿದೆ.

ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಅರುಂಧತಿನಾಗ್, ಮಂಗಳ ಮುಂತಾದವರು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪ್ರವೇಶ ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತೊಂದಿದೆ. ಇಷ್ಟರ ನಡುವೆಯೂ ಹೆಣ್ಣು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳ ತನಕ ಅನೇಕ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯಧಾರೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಹೆಣ್ಣನ್ನು

ಹುಚ್ಚೀಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮೇಷ್ಟ್ರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿತ ಅನೇಕ ಮಹಿಳೆಯರು ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಕೂಡ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮ. ಅಲ್ಲಿ ಪುರುಷರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಈ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪರಿಣಮಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅಕ್ಕಾಣಿಯಮ್ಮ, ಸೀತಕ್ಕ, ಮೂಕಾಂಬಿಕಾ ಮುಂತಾದವರು ಮಹಿಳಾ ಯಕ್ಷರಂಗಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಅಥವಾ ದ್ವಧ್ವಾಂರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಭೇದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು ನಾಟಕವಾಗದೇ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮಹಿಳೆ ಮತ್ತು ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ., ನೀನಾಸಂ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ನಟನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಸಂಘಟನೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆ. ಮಂಗಳಮುಖಿಯರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಆದ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮಂಜಮ್ಮ ಜೋಗತಿ, ಎ. ರೇವತಿ ಮುಂತಾದವರು ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಮಹಿಳೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಯೋಗ, ನಟನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಮಹಿಳಾ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ, ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳು ಕೆಲ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟಿಯರ ಮೇಲೆ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ನಟನೆ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ ಮುಂತಾದ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ನಟಿ ಪಠ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದೆ.

ಯಜಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗೃಹಕೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗುವಂತೆ ತುಂಬ ಜಾಗೃತೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ ಇರುವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ,

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮಹಿಳೆ ಮತ್ತು ಆವಳ ಭಾಷೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವಾಗ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟಿದೆ. ಕುಟುಂಬದೊಳಗೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಂತೆ, ಅಂತಃಪುರದೊಳಗೇ ಇರುವ ಮಹಾರಾಣಿಯಂತೆ, ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಮತ್ತು ಮದುವೆಯ ಮುಂಚೆಯ ಕಾಮ ಅಕ್ಷಮ್ಯವೆಂಬಂತೆ, ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವಳಂತೆ, ತ್ಯಾಗದ ಸಂಕೇತದಂತೆ, ಸತೀ ಶಿರೋಮಣಿಯಂತೆ, ದೇವತೆಯಂತೆ, ದೇಹವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸೆಕ್ಸ್ ಬಾಂಬ್‌ನಂತೆ, ಬಜಾರಿಯಂತೆ, ಗಠಾಣಿಯಂತೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳೋ ತಾಯಿಯಂತೆ, ಸಹನಾಮೂರ್ತಿಯಂತೆ, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ.



ಇವುಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಅವಳ ಭಾಷೆ, ಭಂಗಿ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆ, ಬಣ್ಣ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿವೆ. ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ರೂಪಕದಂತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಶೋಷಣೆಗಳು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಹಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಗಂಡಿನೆದುರು ದಾಸ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಆದರ್ಶದ ಭಾಗವಾಗುವಂತೆ ಕೂಡ ಹೆಣ್ಣು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನೀ ನಡೆವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಗೆಹೂವು ಬಾಡದಿರಲಿ ಈ ಬಾಳ ಬುತ್ತಿಯಲಿ ಸಿಹಿಪಾಲು ನಿನಗಿರಲಿ, ಕಹಿಯೆಲ್ಲ ನನಗಿರಲಿ' ಎನ್ನುವ ಗೀತೆ ಮಂಡಿಸುವ ಪುರುಷ ರಾಜಕಾರಣದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇರಲಿ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಯಾವುದೇ ಸಿನಿಮಾ ಇರಲಿ ನಟಿ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟನೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪುರುಷನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳು ಮಹಿಳೆಗೆ ಸಿಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಭಾವನೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ನಟಿ, ಪೋಷಕ ನಟಿಯರಿಗೆ ಪುರುಷರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಸಂಭಾವನೆಯೇ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಳಗೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತೆ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೇಗಾದರೂ ತಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ನಟಿಯರಿಗೂ ಪುರುಷರಷ್ಟೇ ಸಮಾನ ಸಂಭಾವನೆ ಸಿಗಲಿ. ಚಿತ್ರರಂಗ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಸಮಾನವಾಗಬೇಕು' ಮಹಿಳಾ ಸಮಾನತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಈ ಮಾತು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ನಟಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಆದವಾನಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ, ಪಂಡರೀಬಾಯಿ, ಲೀಲಾವತಿ, ಜಯಂತಿ, ಕಲ್ಪನಾ, ಮಂಜುಳಾ, ಆರತಿ, ಭಾರತಿ,

ಜಯಮಾಲ, ಜ್ಯೋತಿಲಕ್ಷ್ಮೀ, ರೂಪಾದೇವಿ, ಗೀತಾ, ಸುಹಾಸಿನಿ, ಜ್ಯೂಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಹಾಗೂ ಪೋಷಕ ನಟಿಯರೆಂದು ರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪು ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ, ಆರ್.ಟಿ. ರಮಾ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಪ್ರಮೀಳಾ ಜೋಶಾಯಿ, ಆಶಾಲತಾ, ರೇಖಾದಾಸ್ ಮುಂತಾದ ನಟಿಯರು ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಧಾನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ದುಡಿಮೆ, ಮನ್ನಣೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಪುರುಷ ನಟರೇ ಮುನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ನಟಿಯರು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಆದಾಯ ಮತ್ತು ತಾರಾಮೌಲ್ಯದಿಂದಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ರಾಜಕಾರಣ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಆರಂಭದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆವಿಗೂ ಇದೆ. ಮಹಿಳಾ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವು ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅವು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿಯೋ ರೂಪುಗೊಂಡು ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೆಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ ಅವು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ನೆಲೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಂತೆ ಕಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಶಕ್ತಿಯ ಹರಣ ಮತ್ತು ಅವಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಪುರುಷಗುಣ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷನಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮಹಿಳೆಗೆಂದೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿನ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ದಯಾಮಯಿ ದೇವತೆಯೊಬ್ಬಳು ಕೂಡ ಗಂಡಿನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ, ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಭಟಿಸದೆ ಮಾನಕ್ಕಂಜುವ, ಸುಕೋಮಲೆಯೆಂದು ಮುದ್ದಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮೃದು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹಾಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಹೆಣ್ಣು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಈ ಮೂಲಕ ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು, ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯನ್ನು, ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒತ್ತಾಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಹೇರಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

'ಗಾಳಿ ಮಾತು' ಸಿನಿಮಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಂತೆ ಹೆಣ್ಣು ವಿವಾದದ ಕೇಂದ್ರವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮಾಲಾಶ್ರೀ ಅಭಿನಯದ ರಾಣಿ ಮಹಾರಾಣಿ, ದುರ್ಗಿ, ಅಕ್ಕ, ಚಾಮುಂಡಿ, ಕಿರಣ್‌ಬೇಡಿ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ರೆಬೆಲ್ ಆಗಿ ತೋರಿಸಿದರೂ ಆ ಪಾತ್ರದೊಳಗೂ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಆದರ್ಶದ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕಿಯಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ ತಂಗಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದರ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾದ ನಾಯಕ ನಟಿಗೂ ಹಲವಾರು ಮಿತಿಗಳು ಹಿರೋಯಿಸಂ ಎದುರು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಕಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ

ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಭಾಗವೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. 'ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬದಲಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಗಂಡು ತನಗೆ ಕಂಡಂತೆ ತನಗೆ ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಆಕೆ ಹೇಗಿದ್ದಾಳೋ, ಏನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.' ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಗಂಡಿನ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೆಣ್ಣು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆಯೇ ಹೊರತು ಹೆಣ್ಣಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗುವ ಸ್ತ್ರೀ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲ ಮಹಿಳಾ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯರು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೂ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

**೨.೫ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ**

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತು ಸಿನಿಮಾ ಪರಸ್ಪರ ಸಮನ್ವಯ ಮತ್ತು ಸಾವಯವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಥಾ ವಸ್ತು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಅಡಿಪಾಯದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ (೧೯೫೪), ಸಿನಿಮಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೂಲ ಹದಿಮೂರನೇ ಶತಮಾನದ ಹರಿಹರನ ರಗಳೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು ತೆರೆಕಂಡಿವೆ. "ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ ಚಲನಚಿತ್ರವು ಅನೇಕ ಮಂದಿ ನಟರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ನರಸಿಂಹರಾಜು, ಇವರೇ ಪ್ರಮುಖರು. ಇವರು ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ದಶಕಗಳ ವರೆಗೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರ ಕಾಲದ ವಿಶೇಷವೇನೆಂದರೆ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಣಕಾಸಿನ ಲಾಭದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಸಿನಿಮಾ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಟರುಗಳು ತಮ್ಮ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘವನ್ನು ಶುರು ಮಾಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾಗಿದ್ದವು."[೩೪] ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಅವಲಂಬನೆ ಕಥೆ, ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತ, ವರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಿನಿಮಾಯಾನದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಂತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

"ಚಿತ್ರರಂಗದ ಇತಿಹಾಸದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು

ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಾದವು. ಸಿದ್ಧ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾಗಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು, ವೃತ್ತಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಂದಿತೆಂದು ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳಿದರೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ, ಕೊಡುಗೆ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚೆನಿಸುವಷ್ಟೇ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಬಹುತೇಕ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿತ್ತು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ರಂಗಗೀತೆಗಳೂ ಹಾಗೇ ಇದ್ದವು. ಅವೇ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಂಗ, ನಾಟಕ, ರಂಗಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲಾವಿದರೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಇದ್ದರು. ಈ ಪರಂಪರೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರಿದೇ ಇದೆ. ೧೯೯೦-೨೦೦೦ದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಹವ್ಯಾಸಿ, ವೃತ್ತಿ, ರಂಗಕಲಾವಿದರೇ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವೂ ರಂಗನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಚಿತ್ರರಂಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳೇ ಬೇಕಾದವು. ಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.”[೩೫]

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದವರೇ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ರೂಪ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪದ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಆಗ ನಾಟಕದಿಂದ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ವಲಸೆ ಬಂದರು. ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ನರಸಿಂಹರಾಜು, ಟಿ.ಎಸ್ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್, ಬೇಲೂರು ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಎಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯಸ್ವಾಮಿ ಮುಂತಾದವರು ನಾಟಕ ರಂಗದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು ಇವರುಗಳು ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಮಾಪಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೂ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡವರು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಇವೆರಡು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಾಲವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ 'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ' ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. “ನಮಗೆ

ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡುವುದನ್ನೇ, ಬೆಟ್ಟ ಹತ್ತುವುದನ್ನೇ ನಾವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಾಂಬ್ ಸ್ಫೋಟಿಸುವುದನ್ನು, ಕಟ್ಟಡಗಳು ಕುಸಿಯುವುದನ್ನು, ವಿಮಾನ ಡಿಕ್ಕಿ ಹೊಡೆಯುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟುವುದು."

ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವಾದರೂ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಅನುಭವ ಪಡೆದು ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಕೂಡ ಇದ್ದಾರೆ. ದರ್ಶನ್, ಮಂಡ್ಯ ರಮೇಶ್, ರಂಗಾಯಣ ರಘು, ನೀನಾಸಂ ಸತೀಶ್, ಸಂಚಾರಿ ವಿಜಯ್, ಪ್ರಶಾಂತ್ ಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷತಾ ಪಾಂಡವಪುರ ಅನೇಕ ನಟರು ನೀನಾಸಂ ಹಾಗೂ ಎನ್‌ಎಸ್‌ಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಇಂದಿಗೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯುವ ತಲೆಮಾರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದೆ. ಕೆಲವು ಅಮೆಚೂರ್ ತಂಡಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದು ಕಿರುತೆರೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತೆರಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಂದ ಅನೇಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

"ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಸುವನ್ನು ಹೀರುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಭರಾಟೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿವೆ. ಉತ್ಸಾಹಿ ಯುವಕರ ದಂಡು ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದತ್ತ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳೆರಡು ಉದ್ಯಮದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೇರಿ ಕುಳಿತಿದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಹೊಸದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಗೀಳಿಗಿಂತ, ಆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ತಂದುಕೊಡುವ ದಿಡೀರ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಹಣ ಎರಡೇ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಬಹುತೇಕರಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಗಂಧ–ಗಾಳಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಜನರು ಮೆಗಾ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯದ ಗಿಳಿ ಪಾಠ ಒಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆಯಿಂದ ಮೈಲು ದೂರವಿರುವ ಟಿ.ವಿ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳು, ರಿಯಾಲಿಟಿ ಶೋಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಲು ಹಾತೊರೆಯುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇನ್ನು ಚಿತ್ರರಂಗವಂತೂ ರಿಮೇಕ್ ಪಿಡುಗಿನ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ ಕುಳಿತಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮುಂದೆ ರಿಯಲ್ ಎಸ್ಟೇಟ್, ಭೂಗತ ನಂಟಿನ ಹಣಕ್ಕೆ ಕಲಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಆಶಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೇ ಆದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ಟಿ.ವಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತಂತ್ರಜ್ಞರನ್ನು ಸರಬರಾಜು ಮಾಡುವ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ.[೩೬] ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅಂತರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಒಮ್ಮೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣವಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ನಟರು, ನೇಪಥ್ಯದವರು, ಸಂಗೀತದವರು ಹಾಗೂ ಇತರರು ಬಂದು ಹೊಸತಾಗಿಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಆದರೆ ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಎರಡರ ದಾರಿಯೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚು. ಕಾರಣ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ತಲೆಮಾರುಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಅದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಯಾವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ ತನ್ನ ಬುನಾದಿಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವಿರಬಹುದು. ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಂಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಸತ್ವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸುಂದರ ಶ್ರೀ, ಕಲ್ಪನಾ, ಮಂಜುಳಾ, ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದೆಯರು, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ನರಸಿಂಹರಾಜು, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಮುಂತಾದ ನಟರೂ ಕೂಡ ತಾವು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಎದುರಾಗುವ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಎದುರಾಗುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾದನ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಥಾವಸ್ತು, ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಎಲ್ಲವೂ ನಾಟಕದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾರಣ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಮೂಲಾಧಾರ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಮಾತಿಗೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ (೧೯೫೭) ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಡಾಕ್ಟರ್ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಪಕರಾದ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ ರಾಜಕುಮಾರರು ತಮ್ಮ ಕೂದಲಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದೇ ಹಿಂಜರಿದರು. ಕೊನೆಗೆ ಪಾತ್ರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅರಿತ ರಾಜಕುಮಾರ್ ಒಬ್ಬಾತನಿಗ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರಂತ 'ನಾನು ಕ್ರಾಪ್ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ಯಾಂಟ್ ಹಾಕಿ ಪಾರ್ಟ್ ಮಾಡಲೇಬೇಕು'. ಎಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೋ ಎಂದು ಹೆದರಿದ್ದ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ ಅವರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಸಂತೋಷವಾಯಿತು."[೫೮] ಈಗಾಗಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ದಾಟಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು ಹೊಸತಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಕಾಲದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಂದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉಡುಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಎರಡೂ ಕೂಡ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ನಟನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯುನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆರಂಭವಾದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಕೂಡ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡ ನಟನೆ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿವೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯನಗಳು, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು, ಚರ್ಚೆಗಳು, ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅನೇಕ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಕೂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಮುಖಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಲನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಕೆ.ವಿ ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ' ಮತ್ತು 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟನೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಮಂದಿರ, ನೇಪಥ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು

ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಈ ಕೃತಿ ಕೈಪಿಡಿಯಾಗಿಯೂ, ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು' ನಟ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತು ಎನ್ನುವಂತೆ ಈ ಕೃತಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಎನ್ನುವ ಸಂಪ್ರಬಂಧವು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಸಂಶೋಧನಾ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸಂಶೋಧನಾ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಪ್ರವೇಶಿಕಾ ಕೃತಿಯಂತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ ಅವರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯು ಕನ್ನಡ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ನಟನೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಬರಹವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣದೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕೃತಿಗಳೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ 'ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ' ಶ್ರೀ ರಂಗರು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಎಂ.ಎ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ನಂದೇಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ', ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎನ್ನುವ ಕೃತಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎನ್.ಎಸ್ ವೆಂಕಟರಾಮ್ ಅವರ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕರ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಇಂದಿಗೂ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದಂತೆ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ನಟಿಯರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬಂದ 'ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ', ಎಂ.ಎಸ್ ಬಂಗಾರಮ್ಮ ಅವರ 'ನಟರತ್ನ', ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಅವರ ಕುರಿತಾದಂತೆ ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಶತಾಯುಷಿ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುವ 'ಬಣ್ಣದ ಬದುಕಿನ ಚಿನ್ನದ ದಿನಗಳು', ಅಮೀರ್‌ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಡಾ॥ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲ ಕೃತಿ ಡಾ॥ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ 'ಹೊನ್ನ ಕಳಸ', ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು

ಒಡುಕನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಬೆಂಕಿಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ', ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಬಂದ ಕೃತಿ 'ಜಗದ ಜಲಗಾರ', ಇದಲ್ಲದೆ ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್ ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾಲತಶ್ರೀ ಅವರ 'ತೆರೆ ಸರೆಯಿತು' ಇದಲ್ಲದೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ರಂಗಸಂಪನ್ನರು ಮಾಲಿಕೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಿತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಎನಿಸಿದರೂ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರನ್ನು ಕುರಿತ ಅಗತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ. ಭರತ್‌ಕುಮಾರ್ ಪೊಲಿಪು ಮುಂಬೈ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಡಾ॥ ಎಸ್ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ ಅವರ ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾ ರತ್ನ ಅವರ 'ನಟ ಮತ್ತು ಮಾತು', ಡಾ॥ ರಾಜಾ ಎನ್ ಅವರ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಡಾ॥ ವಿ. ನಾಗೇಶ್ ಬೆಟ್ಟಕೋಟೆ ಅವರ ರಂಗಸಂಶೋಧನೆ, ಡಾ. ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಲೋಕ, ಬಿ.ಎನ್. ಸುಮಿತ್ರಾಬಾಯಿ ಅವರ ಸ್ತ್ರೀದರ್ಪಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಡಾ. ಶ್ರೀಶೈಲ ವಿ ಹುದ್ದಾರ ಅವರ ದೊಡ್ಡಾಟ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಶೋಧನಾ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಡಾ. ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ', ವೈದೇಹಿ ಅವರ ಸಂಪಾದಕತ್ವದ 'ಇಲ್ಲಿರಲಾರೆ ಅಲಲಿಗೆ ಹೋಗಲಾರೆ', ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರವರು 'ನಾಟಕ ರತ್ನಗಳು', ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ ಅವರ 'ಮಾವಿನ ಮರದಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು', ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಅವರ 'ರಂಗ ಸಂಗಾತ', ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರಹಿನ ಮೇಲೆ ಅಧ್ಯಯನಗೊಂಡಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಗಂಗಾದರ್ ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ' ಕೃತಿಯೂ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ಕೆಲವು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ವಿಜಯ ಸಿಂಗ್ ಎಂ.ವಿ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬರಾವ್ ವಿ.ಎನ್ ಅವರುಗಳು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ' ಎರಡು ಸಂಪುಟಗಳು ಮಹತ್ವದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡ ಹಲ್ಲೂರು ರುಕ್ಕೋಜಿ ಅವರ 'ಡಾ॥ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಮಗ್ರ ಜೀವನ

ಚರಿತ್ರೆ' ಎರಡು ಸಂಪುಟಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಕೆ.ಎಸ್ ಅವರ 'ನಾಳಿನ ಚಿಂತ್ಯಾಕ', ನಾ ರವಿಕುಮಾರ್ ಅವರ 'ಸಿನಿಮಾ', ರಾಮದಾಸ್ ನಾಯ್ಡು ಪಿ.ಆರ್ ಅವರ 'ವಿಶ್ವ ಸಿನಿಮಾ', ವಿ.ಎನ್ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಸಿನಿಮಾಂತರಂಗ', ಶ್ರೀ ಪಾದಭಟ್ ಅವರ 'ಬಿಸಿಲು-ಬಯಲು-ನೆಳಲು', ಅನೀಫ್ ಬಿ.ಎಂ ಅವರ 'ಕನಸು ಕನ್ನಡಿ', ಕೆ.ವಿ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ ಅವರ 'ಸಿನಿಮಾಯಾನ', ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಶೀಲ ಗುಣದಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಾದ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬರಹಗಳು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

## ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ೨೦೧೦.
೨. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ., ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೬.
೩. ರಂಗನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಕೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೧೯೭೮, ಪು. ೫೧.
೪. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ, ಕರಪಾಲಮೇಳ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿವಿ. ೧೯೭೮.
೫. ರಾಜಾ.ಎನ್, ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧, ಪು-೦೮.
೬. ರಾಜಾ.ಎನ್, ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧, ಪು-೨೩.
೭. ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ೨೦೧೩, ಪು-೬.
೮. ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ೨೦೧೩, ಪು-೬.
೯. ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ೨೦೧೩, ಪು-೧೮.
೧೦. ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ೨೦೧೩, ಪು-೧೩.
೧೧. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ ಎಂ, ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ೨೦೦೨, ಪು-೫೧೭.
೧೨. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ ಎಂ, ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ೨೦೦೨, ಪು-೫೧೮.
೧೩. ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ೨೦೧೩, ಪು-೧೫.
೧೪. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೨.
೧೫. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೩.
೧೬. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೬.
೧೭. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೭.
೧೮. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೯.
೧೯. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೧೦.
೨೦. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೧೨.
೨೧. ವೈಕುಂಠರಾಜುಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೨೩
೨೨. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ(ಸಂ), ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪದ, ಸಿರಿವರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೭, ಪು-೪೫೫.
೨೩. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೨
೨೪. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೨೭.
೨೫. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೨೬೮.
೨೬. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ೧೯೯೭, ಪು-೩೧.
೨೭. ರಂಗ ಸಂಪದ ಲೋಕೇಶ್ ಜೆ. ಅವರ ಸಂದರ್ಶನ. ೧೭.೦೩.೨೦೧೪.
೨೮. ರವಿಕುಮಾರ್. ನ (ಸಂ) – ಸಿನಿಮಾ (ಆಶಯ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ), ಮಾಧವ ಐತಾಳ್(ಲೇಖಕ) ಒಡೆದ ಕನ್ನಡಿಯ ಚಿದ್ರ ಮುಖಗಳು, ಪ್ರತಿಭಾ ಯುವ ವೇದಿಕೆ ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೯೪, ಪು-೧೧.
೨೯. ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ (ಸಂ.) – ಕೆ.ವಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ. ಈ ಶತಮಾನದ ಹೊಸಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾ ೧೯೯೨, ಪು-೧೨೭-೧೨೮.
೩೦. ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೧೯೯೮, ಪು-೧.
೩೧. ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೧೯೯೮, ಪು-೪೦.
೩೨. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ ಕೆ. 'ಸಿನಿಮಾಯಾನ', ಹಸಿರು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೯, ಪು-೬.
೩೩. ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೧೯೯೮, ಪು-೬೫.
೩೪. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಶೆಟ್ಟಿ (ಸಂ), ಎಂ ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್(ಲೇ), ವಿಜಯ್ ಕುಮಾರ್ ಎಂ.ಬೋರಟ್ಟಿ(ಅನು), ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ತುಮಕೂರು ವಿವಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ-೨೦೧೪, ಪು-೬೧.
೩೫. ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ, ಭಾಗ ೧, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ ಹಂಪಿ. ೨೦೦೧. ಪು-೪೭-೪೮.

೩೬. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ – ಸಿನಿಮಾ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ, ಸನತ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶ್ರೀರಾಂಪುರ, ಬೆಂಗಳೂರು ೨೦೦೮, ಪು–೨೧.

೩೭. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ (ಸಂ) – ಕಲ್ಯಾಣ ಕರ್ನಾಟಕ, ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ ಕೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೬, ಪು–೯೭೩–೯೭೪.

೩೮. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಶೆಟ್ಟಿ (ಸಂ), ಎಂ ಮಾಧವಪ್ರಸಾದ್ (ಲೇ), ವಿಜಯ್ ಕುಮಾರ್ ಎಂ.ಬೋರಟ್ಟಿ (ಅನು), ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ತುಮಕೂರು ವಿವಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ–೨೦೧೪, ಪು–೬೧.

ಅಧ್ಯಾಯ – ಮೂರು

# ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆ : ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ನಿರ್ವಚನ

೩.೧ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಸ್ವರೂಪ

೩.೨ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನಟನೆ : ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

೩.೩ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿಂತನೆಗಳು

೩.೪ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳ

೩.೫ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ

೩.೬ ನಟಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ : ತಾರಾಮೌಲ್ಯ

೩.೭ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಮೂರು

# ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆ : ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ನಿರ್ವಚನ

ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯೊಂದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ? ಕಲಾವಿದನಿಗೆ (ನಟ–ನಟಿ) ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂಬುದೊಂದು ಇದೆಯೇ? ಅದು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೇ? ಎಂಬ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವಾಗ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ತಾವು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇಡುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆ, ಆಂಗಿಕತೆ, ಕಥನ, ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಸಾಧನ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ (ಕಲಾವಿದ) ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.

ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದಂತೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅನುಭವಜನ್ಯತೆ ಮಹತ್ತರವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಪರಿಸರ, ಭಾಷಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೂ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಪರಂಪರೆ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಲ್ಲವೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅನುಭವಜನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೋ ಅಭಿನಯವೂ ಕೂಡ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯಕ್ಕಿರುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಿರುವ ಅನನ್ಯತೆ ಎರಡೂ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಭಿನ್ನನನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತನ್ನ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ, ಆಂಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಚತುರತೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಪರಂಪರೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ, ಕಥೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಅಂಶಗಳು ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಾಗ ಆ ಪಾತ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನಟನೆ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಅನುಭವವೂ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಿರಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಟ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನಾಗಿ ಅಥವಾ ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ನಿರ್ಮಾತೃ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಥೆ ಇದೆಲ್ಲವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಟಿಯ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಯಕನಟನಿಗೆ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಏಕತಾನತೆಯ ಅಂಶಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪೋಷಕಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಟನೆಯ ಭಾಷೆ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಎರಡನ್ನು ದಾಟಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ನಟರ ಕೊಡುಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಭಿನ್ನರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ನಟಕೇಂದ್ರಿತ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಲೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಂತಃಸತ್ವ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಿನೆಮಾ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ನೆಲೆಗಳಿರಬಹುದು. ಅವು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವಂತವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ವ್ಯಕ್ತಿ–ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಏಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿಕರವಾದುದು. ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ, ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಬಯಸುವ ಅಭಿನಯ ನೀಡಬೇಕಾದರೆ ಪರಕಾಯ

ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದಾಗ ಘಟಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದ ಎನ್ನುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಉದ್ದೇಶಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ತನ್ನನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿಕೊಂಡು ನಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಲಾವಿದನು ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

## ೩.೧ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅರ್ಥ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

ವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಜೈವಿಕವೇ? ಸಾಮಾಜಿಕವೇ? ರಾಜಕೀಯವೇ? ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವೇ? ಎನ್ನುವ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಬಹುಮುಖಿ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹಲವು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.

"ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮಂಥ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಮನುಷ್ಯರು. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಅದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಹಾಗೂ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನ ಎಂದಾದರೆ ಅದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ."[೧] ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುವ ಮನುಷ್ಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ, ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು, ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಬೇಕಾದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದು. ಈ ದಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠತೆ ಎನ್ನುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕೆಲವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ ದೈನಂದಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯದೆ ಬದುಕಿನ ಅನನ್ಯ ಮುಖಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲ ರೂಪವಾದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರೊಳಗೇ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿದ ಮನೋಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮತ್ತಿತರ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದು, ಕುಂಬಾರನಿಗೆ ಅನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಅಡುಗೆ ಕೋಣೆಯ ಗೃಹಿಣಿ ಅಡುಗೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಾಗ ಅನಿಸಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ದರ್ಜಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ಹೊಲೆಯುವಾಗ ಅನ್ನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಯೋಚಿಸುವ ಕ್ರಮ ಒಬ್ಬ ನಟನ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಹೀಗೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು

ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರ ಯೋಚನೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡು ಕಲೆ ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿ ಆಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ.

"ಒಂದು ಥಿಯೇಟರಿನಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಜನರ ಗುಂಪನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಮಾತನಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಒರೆಸಿಕೊಂಡೋ ಸರಿಸಿಕೊಂಡೋ ತಮ್ಮ ದಾರಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಚದುರಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ; ಬೇಕಿದ್ದರೆ ಅವರು ಆ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಪರಸ್ಪರ ಮಾತಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವವರು. ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದೇ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಿಸುವವರೂ, ಒಂದೇ ಕೆಫಿಟೇರಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕೂತಿರುವವರು, ಒಂದೇ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದಿದವರೂ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಒಂದೇ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು, ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವವರು, ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುವವರು, ಲಿಂಗಸಾಮ್ಯತೆ ಇರುವವರು, ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕರು, ಮಕ್ಕಳು, ವೃದ್ಧರು ಮೊದಲಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹಲವು ವರ್ತುಲಗಳಲ್ಲಿ ಇತರರ ಜತೆ ಸಹಭಾಗಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ."[೨]

ಗುಂಪು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟಗುಣವನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟತೆಗಳ ಅರಿವಿರುವ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಅಥವಾ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಕೆಲವರು ಆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾರೆ, ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ, ಸಂವಾದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಅಥವಾ ಆ ಕೃತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಏನೂ ಮಾತಾಡದೇ ಹೋಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆ, ಕಲಾಕೃತಿ, ಕಲಾವಿದ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿರುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಆಯಾಮಗಳ ಕುರಿತು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದು.

"ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನೈತಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕಿರ್ಕ್‌ಗಾರ್ಡ್. ಈ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಲವೂ

ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಡಿದ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಜವಾಬ್ದಾರನು ಕೂಡ. ಆಯ್ಕೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಕೋಲೆಯಿದ್ದಂತೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಂತೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದಂಥದು ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಂಥದು.[೬]

ಬದುಕಿನಲ್ಲಿನ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವ ಮುಖ್ಯನಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಮುಖ್ಯನಾಗಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ನೈತಿಕತೆಯ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಚರಿತ್ರೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಮಾಜ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಬದುಕು ಕೂಡ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಬಾಹ್ಯಮೂಲದಿಂದ ಬರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ; ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವ ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್‌ನ ತತ್ವವನ್ನೇ ಕಿರ್ಕ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಕೂಡ ಸತ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನೈತಿಕತೆ ಎಂದೂ ಹಲವರೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಿಷ್ಠತೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ ಕೂಡ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಅಸ್ತಿತ್ವವೆನ್ನುವುದರ ಸಮರ್ಥನೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿ ಎಂದಾದರೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸಮೂಹದ ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭೂತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲರು ಹಾಗೂ ಇತರರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹಂಚಬಲ್ಲರು. ಅವರು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು, ಸಂಗೀತಕಾರರು. ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದರೆ ಇಂಥಾ ಸೃಜನಶೀಲರೇ"[೭] ಅಧಿಕಾರದ ಇಚ್ಛೆಯೇ ಜಗತ್ತು. ಅಧಿಕಾರವೆಂದರೆ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಮಾನವನ ವರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದರೆ 'ಬದುಕಿನ ಇಚ್ಛೆ' (will to life) ಎಂದು ಶಾಪೆನ್‌ಹಾವರ್ ಹೇಳಿದರೆ, ನೀತ್ಸೆ ಮುಂದುವರೆದು ಮಾನವನ ವರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ 'ಅಧಿಕಾರದ ಇಚ್ಛೆ' (will to power) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯಲು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವದ ಪಣವೊಡ್ಡಲೂ ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಆನಂದವೆಂದರೆ ನೋವಿನ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಯಲ್ಲ; ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯಲು ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವೇ ಆನಂದ. ಇಂಥ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಿದ್ಧರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ, ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹಠ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ತನ್ನ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನು ಮೃಗೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ನಿರ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಯತ್ತ ಸಾಗಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಮಾನವ ಅತಿಮಾನವನಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇತರರ ಕುರಿತಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿರುವುದು, ಮತಧರ್ಮಗಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವ ಪ್ರೀತಿ, ಕರುಣೆ, ಕ್ಷಮೆ, ದಾನ, ತ್ಯಾಗ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಇತರ ಮಂದಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಪ್ರೇರಿತಗೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅವರೂ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ.

ನೀತ್ಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಇರುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಅಧಿಕಾರದ ಇಚ್ಛೆಯೇ ಆಗಿದೆ. 'ಇಚ್ಛೆ' ಎಂಬ ಈ ಒಂದು ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನೀತ್ಸೆ ಜಗತ್ತಿನ ಸಕಲ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನೂ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವನ್ನೇ”[೫]

ಇಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವೆಂಬುದರ ನಿರ್ವಚನ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸೆ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡುವ ಅವಿರತ ಹೋರಾಟ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಬದುಕಿನ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಇಚ್ಛೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಹಾಗೂ ಇವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯೂ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳದ್ದು. ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾಗಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಪಡೆಯಲು, ಅನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾಡಲು ಸದಾ ಹವಣಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದುದು, ತನಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕೂಡ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೂ ಕೂಡ ಇದೇ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ದಾರಿಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆನಂದ, ತದನಂತರ ತಾನು ಪಡೆದ ಆನಂದವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣತೆಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬಹುದು ಅವರುಗಳು ಇದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮಹತ್ತಿಗೆ ವ್ಯಷ್ಟಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಬೃಹತ್ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಉಪಯೋಗಗಳುಂಟು. ಹಾಗಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯಗಿಂತ ಬೆಲೆ ಗೌರವಾದರಗಳುಂಟು. ಇದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಭವೀಕರಣ ಅಥವಾ ವಿಜೃಂಭಣೆಯ ನೆಲೆಯ ಮಾತ್ರದ್ದು ಅಲ್ಲ, ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಬಲ್ಲ ಗುರಿಗಳನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತ ಮತ್ತು ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಟನಿಗಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಆಸೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ, ಅನುಭವಗಳ ದಾಖಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ನಟನೊಬ್ಬನ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂಪಿಸಿದ ಒಂದು ರಚನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಅವನ ಜೀವನದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಹೊರತು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಅವನು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಗುಣದಿಂದಲೇ ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ನಟನನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅವನಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಕಾಣ್ಕೆಗೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿರದ ಹೊರತು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿಯೇ ಅನನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಟ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗಿರುವ ಒತ್ತಾಸೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ, ಆಶಯ ಮಾತ್ರ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಿಂದ ತಾನು ಪಡೆದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಅನುಭವ ಈ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೋ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನಿಗೋ ಇದ್ದಾಗ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅವನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಏಳುಬೀಳುಗಳು, ಅವನಿಗಿರುವ ಆಸಕ್ತಿಗಳು, ಹವ್ಯಾಸಗಳು, ನಡವಳಿಕೆಗಳು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳದೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಅಗತ್ಯವಿರದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಕಲಾವಿದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಎಂದು ಇಂದಿಗೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೋ ದ ವಿಂಚಿಯ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೋನಾಲಿಸಾ ಚಿತ್ರವಾಗಿರಬಹುದು, ಕುವೆಂಪುರವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿರಬಹುದು, ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಬ್ಬಲಕ್ಷ್ಮಿಯವರ ಗಾಯನವಿರಬಹುದು, ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಯಿರಬಹುದು, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಅಭಿನಯವಿರಬಹುದು, ಬುರ್ರಕಥಾ ಈರಮ್ಮನವರ ಜನಪದ ಗಾಯನವಿರಬಹುದು. ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಲೆ, ಸೃಜನಶೀಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಇವೇ ಅಂಶಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ನಟ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಸಮಾಜಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದು ಅವನ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಅದು ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಕಲೆಯೇ ಬೇರೆ ಜೀವನವೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ

ತಾನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಲೋಕವನ್ನು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯವನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ತನ್ನನ್ನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು, ಲೋಕವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮತ್ತು ತಾನು ಅರಿತದ್ದನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ. ಒಬ್ಬ ನೇಕಾರ, ಕುಂಬಾರ, ಚಮ್ಮಾರ, ಶಿಲ್ಪಿ – ಎಲ್ಲರ ನಿರ್ಮಿತಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಶಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಲೋಕದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು.

ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು 'ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೃಜಿಸುವ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಮನುಷ್ಯ ವಿಶೇಷತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಭಿನ್ನ. ಪ್ಲೇಟೋ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವನ್ನು ಅನನ್ಯತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸದೇ ಕಲಾವಿದರನ್ನು 'ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಯಾವ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ'ವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಎಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು ನೋಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯವಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ತಾನು ತಳೆಯುವ ನಿರ್ಣಯ ಅಥವಾ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೇಲೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ನಿರ್ಣಯ, ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗಳು ಕೇವಲ ಆತನೊಬ್ಬನ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಆತನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರ ಇತರರ ಮೇಲೂ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು ಹಾಗೂ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಇತರರನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನು ತಾನು ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾ ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತಳೆಯುವಾಗ ಆ ನಿರ್ಣಯಗಳು, ಧೋರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗಳು

ಕೇವಲ ತನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಇತರರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ತನಗೋಸ್ಕರ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಇತರರಿಗೂ ಹಂಚುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಲೋಕದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಸಮಾಜಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಜಿಗಿಯುವಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳು ವ್ಯಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಸಮಷ್ಟಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅವನ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಾವುದೇ ಇರಬಹುದು. ಕಲೆಯೇ ಬೇರೆ ಜೀವನವೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ತಾನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಲೋಕವನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಭವೀ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಭಾವ್ಯಲೋಕವನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕು ಈ ಸಮಾಜ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋಲೋಕದ ಒಂದು ಪ್ರಕಟಣೆ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ನಡೆಸುವ ಎಲ್ಲ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಸಮಾಜದ ಕಡೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಥವಾ ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರ ನಿಂತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಏನು ಯೋಚಿಸಿದರೂ ಅವನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯನ್ನು ಹಾದು ಹೋಗಿ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತಿ, ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜಾಗವಿರುವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೀಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ತನ್ನನ್ನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು, ಲೋಕವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮತ್ತು ತಾನು ಅರಿತದ್ದನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊಡಲು ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಧಾರೆಗಳೂ ಇದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ನೇಕಾರ, ಕುಂಬಾರ, ಚಮ್ಮಾರ, ಶಿಲ್ಪಿ ಹೀಗೆ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಿತ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು, ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳು, ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಶಯವೂ ಇವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಲೇಪನವಿರುವುದರಿಂದ ಕಸುಬಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಆಗಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಲೋಕದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ಆದರೆ ಅವು ಇಂದು ಕಲೆಯ ಹಂತವನ್ನು ದಾಟಿ ಕೌಶಲ್ಯದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕುಶಲತೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಾರದು ಎಂಬುವ ಮಾತನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕುಶಲತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ದಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇವೆ. ಆ ದಾರಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿಯೂ

ಹೌದು ಪರಾವಲಂಬಿಯೂ ಹೌದು. ಜಗತ್ತನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಅಥವಾ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"ನಟನಿಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಡುವೆ 'ದೂರ'ವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸುಸಂಗತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದವನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್"[೬] ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಈ ಮಾತುಗಳು ನಟ ನಾಟಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಆ ದೂರದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ದಕ್ಕಿದುದನ್ನು ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಗೆ ದಕ್ಕಿತು ಎಂದರೆ ತಾಲೀಮಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಭಾವೀ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದಿಸಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವರದಿಗಳಂತೆ ಓದಿಸುವುದು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೃತೀಯ ಪುರುಷದ ಸಂಭೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸುವುದು, ನಟರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ನಟ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ನಟನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನಿಂದ ದಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸೂಚನೆಗಳ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗ ಕೂಡ ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಮೆದುಳು ಜೈವಿಕವಾಗಿಯೂ ಒಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಮತ್ತೊಬ್ಬರದ್ದೂ ಭಿನ್ನ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಅನನ್ಯ ಗುಣ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾರ ಮೆದುಳು ಮತ್ತು ಹೃದಯವನ್ನು ಯಾರು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾರರು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಮೆದುಳಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಹೀಗೆ ಎಂದು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರರು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಮುದಾಯದ ವಕ್ತಾರರಾಗುವುದು ಕೂಡಾ ಈ ಅನನ್ಯತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲಿ ತಾವು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಆದರ್ಶವನ್ನಾಗಿ ಸಮುದಾಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾದಂತಹ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮುದಾಯದ ನಾಯಕರಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಇನ್ನಿತರ ನಟರಿದ್ದರೂ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಹೀಗೆ ಸಮುದಾಯದ ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯಾಗಿ

ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಆ ನಟನನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕಲಾಕೃತಿ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ' ಸಿನಿಮಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಲು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ಇದೇ ಅಂಶ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯ. ದೇವನೂರರ ಸಾಕವ್ವ 'ಉಮಾಶ್ರೀ'ಯ ಮೂಲಕ ಸಮುದಾಯದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾರೆ.

"ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದನಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬನಟ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸದಸ್ಯ. ಅವನು ಎಷ್ಟೇ ಉದಾತ್ತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂಥ ಒಬ್ಬನಿಂದ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲಾರದು. ಓಗಾಗಿ ಅವನಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ, ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರ, ಸುಸಂಬದ್ಧ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕೊಡಲು, ನಟರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೇರೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಕರನನ್ನು ಕುರಿತು, ಸೂತ್ರಧಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪ ಸೂತ್ರಧಾರ' ಎಂಬಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಬಂಧ ಈ ಬಗೆಯದಾದರೆ, ಕವಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಬಂಧ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿ ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮನೋಭಾವದವನಾದಷ್ಟು ಅವನ ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ."[೭]

ನಟನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ ಹಾಗೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳಾಚೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯೂ ಅನನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಟತೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ರಚನೆಕಾರನೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಬರಹಗಾರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೇ ತಾನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಬೇಕು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಳಗೆ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆರಡರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಏಕದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ತೊಡಕನ್ನು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. "ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಟ್ಟು, ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಸರ್ಕಸ್ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತಲಿರುವ ಅಪಾಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದೂ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಿರುವುದೂ ವ್ಯಸನದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ"[೮] ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಈ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ನಾಲ್ಕು ಜನರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರದರ್ಶನದ

ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು. ಈ ಅಂಶಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ವಸ್ತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸಕ, ಬೆಳಕು, ಪ್ರಸಾದನ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳ ಕೊಡುಗೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೂ ಆರೋಪಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಅನೇಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿರುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಆ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಾಗಲೀ ಈ ಬಗೆಯ ರಿಸರ್ವೇಶನ್ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಗೌಣವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಅನೇಕ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ತೀರಾ ಸತ್ಯದ ಸಂಗತಿ ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಇಂದು ನಾವು ತುಂಬಾ ಫ್ಯಾಸಿನೇಷನ್ ಆದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಮತ್ತು ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣದ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಅವಕಾಶಕ್ಕಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ವಿಷಾದ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸೋತುಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅನುಭವವಾಗುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಭಾವಗಳು, ಭಾವ ಛಾಯೆಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ನಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಒಳಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಏಕೆ ನವೀಕೃತವಾಗಬಾರದು? ಎಂದು ಕೇಳುವ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸರಿಯೇ? ನಾವೇಕೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಒಂದೇ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಅಳೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ? ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ? ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಭಾವಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯೇ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ್, ಸಿದ್ಧರಾಮ ಜಂಬಲದಿನ್ನಿ, ಸಿಜಿಕೆ, ರಾಜಕುಮಾರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಮೊದಲಾದವರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಕೊಡುವ ಆಯಾಮಗಳಿವೆಯಲ್ಲ, ಅವು ಒಬ್ಬ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನೊಬ್ಬನ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಠ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದಲ್ಲ.

ನಾಟಕ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಬ್ದ ಭಂಡಾರ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ನಿರಂತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಚಲನಶೀಲತೆಯಲ್ಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಹಾಡು ಕೇಳುಗನಾಗಲೀ, ನಾಟಕ ಮಾಡುವವನಿಗಾಗಲಿ, ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಲೇಪವೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಲೀನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರ ಹಾಡುವಾಗ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟ ಒಂಟಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ.

ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ, ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾವನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದಂತೆ ಈ ಭಾವಕ್ಕೆ ಈ ರಾಗ ಎನ್ನುವುದೂ ಉಂಟು. ಈಗಾಗಲೇ ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತರುವುದು ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟ. ಆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಜನ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕೆಲವು ಆತಂಕಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೊಸವನವೊಂದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ ಈ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ತಲುಪುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ನಿಜಕ್ಕೂ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

**೩.೨ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನಟನೆ : ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು**

ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ಇದೆಯೇ? ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವೇ? ಏಕ ನಿಷ್ಠವಾದ ಒಂದು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮ, ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಇದುವರೆಗೂ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೂಡ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದರೆ ಆಯಕಾಲದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಸಮೂಹ ಮಧ್ಯಮವೇ? ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. "ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ತೋರಿಕೆ ಅನುಕರಣೆ ನಕಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೌದು ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸಂವಹಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ದೇಹ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಸಮಗ್ರ ಸಂವಹಣೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು

ರಂಗ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.[೯] ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ, ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಧಾರೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಮೂಹ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗಾಗಿ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಎಂಬುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಲೇ ಅದೊಂದು ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಎಂಬುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು. "ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ 'ಆವಾಹನೆ', ನಟ ಅಲ್ಲಿ 'ಪಾತ್ರಿ' ಅಥವಾ ಮಾಧ್ಯಮ"[೧೦] ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಎನ್ನುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ನಿಗಧಿಗೊಂಡ ಕಥನದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿಸುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

### ಅ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ

"ಕ್ರೀಡನೀಯಕಮಿಚ್ಛಾಮೋ ದೃಶ್ಯ ಶ್ರಾವ್ಯಚ ಯದ್ಭವೇತ್।
ನ ವೇದವ್ಯವಹಾರೋಯಂ ಸಂಶ್ರಾವ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಶೂದ್ರಾದಿಷು।
ತಸ್ಮಾತ್ ಸೃಜಾಪರಂ ವೇದಂ ಪಂಚಮಂ ಸಾರ್ವರ್ಣಿಕಮ್"[೧೧]

(ನಾ.ಶಾಸ್ತ್ರ ೧೧.೨)

ನಾಟ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭರತ ಹೇಳುವಾಗ ಕ್ರೀಡನೀಯುವಾದ ಮನೋವಿನೋದವಾದ ಸಾಧನವೊಂದನ್ನು ಬಯಸಿದ್ದು, ಅದು ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರಾವ್ಯವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ವೇದಪೂರ್ವಕವಾದ ವ್ಯವಹಾರವು ಶೂದ್ರರಿಗೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಲ್ಕೂ ವೇದಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಮೂರನೆಯ ವೇದವನ್ನು ರಚಿಸು ಎಂದು ಇಂದ್ರನು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

"ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂ ಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಮ್।
ಆಹಾಯನಂ ಚಂದ್ರಪಾರದಿ ತಂ ವಂದೇ ಸಾತ್ವಿಕಂ ಶಿವಮ್॥"[೧೨]

ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ರಂಗಶಿವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾ ವಿಶ್ವವೆಲ್ಲಾ ಅವನಿಗೆ ಆಂಗಿಕ, ವಾಙ್ಮಯವೆಲ್ಲಾ ವಾಚಿಕ, ಚಂದ್ರ-ತಾರೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಹಾರ್ಯ ಅಂತಹ ಸಾತ್ವಿಕ ಶಿವನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಟನೆಯ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸೂತ್ರ ರೂಪದ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಭರತನ ಸಮಕಾಲೀನನೊ, ಪ್ರಾಚೀನನೊ, ಅಥವಾ ನಂತರದವನೋ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೂ ನಿಖರವಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಕೂಡ ಪುನಃ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಭರತನ ನಂತರದವನು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ತಿಳಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯವು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಮತ್ತು ಆಹಾರ್ಯ. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ' ಮತ್ತು 'ಲೋಕಧರ್ಮ' ಎಂಬ ಎರೆಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮ ಎಂದರೇನು? ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇಡೀ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮುದ್ರೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಚಲನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ಚಾರಿ' ಯ ಮೂಲಕ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಣ್ಣು, ಮುಖಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇಹದ ಆರು ಅಂಗಗಳ ಬಳಕೆ, ಭಾಷೆ ಛಂದಸ್ಸು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ "ಪಾತ್ರಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು 'ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ' ಬದಲು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸೂಚಿಕೃತವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಆ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವುದು ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಕ್ರಮ"[೧೩] ಎಂದು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಂಗಿಕ (ಶಾರೀರ, ಮುಖಜ, ಚೇಷ್ಟಾಕೃತಿ), ವಾಚಿಕ (ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ), ಆಹಾರ್ಯ (ಪುಸ್ತ, ಅಲಂಕಾರ, ಅಂಗರಚನ, ಸಂಜೀವ), ಸಾತ್ವಿಕ (ಸ್ತಂಬ, ಪ್ರಲಯ, ರೋಮಾಂಚ, ಸ್ವೇದ ಇತ್ಯಾದಿ)ಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಶೈಲೀಕೃತ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ' ಹಾಗೂ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ'ಯನ್ನು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಆಂಗಿಕ-ವಾಚಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಸೂತ್ರೀಕೃತವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಆ ಪಾತ್ರ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವುದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಕ್ರಮ. "ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಯಾಂತ್ರಿಕವೆಂದು ಕಾಣಬಹುದಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುವ ಅಂಶ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ. ಅಂಥ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಟ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಇಡೀ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಇರುವುದು ಆ ಕಾಲದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ವಿಭಾವ-ಅನುಭಾವಾದಿ ಅವಸ್ಥೆಗಳು 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ಗೊಂಡು 'ರಸಾನುಭವ'ವಾಗಿ ಸಂವಹಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಭಾವಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ 'ಅನುಕರಣೆ'ಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ; ಬದಲು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಅಭಿನಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ"[೧೪] ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿಯವರು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

### ಆ. ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ

"ಕ್ರಿಶ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಸಮುದಾಯ ವರ್ಗದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ, ಝೆನ್ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಜಪಾನಿನ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪೂರ್ವದ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹಾಗೆ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅತ್ಯಂತ 'ಶೈಲೀಕೃತ'ವಾಗಿದೆ ಆದರೆ ಈ ಶೈಲೀಕರಣವು ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಕಡೆಗೆ ವಾಲದೆ ಅದರ ಸರಳೀಕರಣದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನೋಹ್ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಹಾರುವ-ಕುಣಿಯುವ ಚಲನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಬದಲು ನಟ ನೆಲದಿಂದ ಕಾಲನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತದೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಜಾರುತ್ತಲೇ ಚಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಭಾವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸರಳತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನೋಹ್ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನಂಬಿಕೆ"[೧೫] ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ. ಯವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ನಟನೆಯೆಂದರೆ ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಹಜವಾಗಿರಬೇಕು. ಅತಿಯಾದ ಭಾವಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಲ್ಲದು ಎಂಬುದು ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೀಮಾಂಸಕ ಝಿಯಾಮಿ ಮೊಟೊಕಿಯೋ (೧೩೬೩-೧೪೪೪) ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ನಟನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ "ಮೊದಲನೆಯದು 'ಮಾನೋಮೇನ್' ಅರ್ಥಾತ್ ಅನುಕರಣೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ, ಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಲೋಕಧರ್ಮವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಭಾವ, ಭಾವ ಮೂಲ, ನಿಯಂತ್ರಣ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಭೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅರಿವು ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಈ ಶಬ್ದವು ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೇಂದ್ರ, ಒಬ್ಬ ನಟ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ವರ್ಣಿಸುವ' ಬದಲು ಸರಳೀಕರಿಸಿ 'ಸೂಚಿಸಲು' ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಯಾವುದೇ ಅನಗತ್ಯ ಚಲನಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಮಾಡದೆ ಇರುವುದೇ' ಯೂಗೇನ್‌ನನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ದಾರಿ ಎಂದು ಝಿಯಾಮಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಲಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದರ ಸರಳೀಕೃತ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಕಲಿತ ನಟ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ 'ಹನ' ಎಂಬ ತಂತ್ರ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. 'ಹೂವು' ಎಂಬರ್ಥದ ಈ ಶಬ್ಧವು ಒಬ್ಬ ನಟನ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಸ್ವಪ್ರಭೆಯಿಂದ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ"[೧೬]

ಒಬ್ಬ ನಟನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಅರಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಅಭಿಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ.

## ೩. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ

ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ, ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸದೆ ಇರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯ. ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದನ್ನು 'ಬದುಕ' ಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲ ಮಂತ್ರ"[೧೭] ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಂತೆ ನಟನೆಯೆನಿಸ್ಸುವುದು ಅನುಕರಣೆ, ಪ್ರತಿಕೃತಿ, ತೋರಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ಇವೆ. ಈ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಂಡನೆಯೆಂದರೆ ನಟನೆಂಬುವನ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟನೆಯೇನೆಂಬುದು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ, ಅದು ಅಂತರಂಗದ ಅನುಭವ ಜನ್ಯವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಭವ ಜನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನೇಕ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ನಟನು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ನಟನ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಬಹಿರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಸ್ವಸ್ಥಸ್ಥಿತಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬಿಸುಮಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ದೇಹದ ಚಲನಶೀಲತೆ, ಧ್ವನಿಯ ಹತೋಟಿ, ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನೃತ್ಯ, ಕತ್ತಿವರಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ, ದೈಹಿಕ ಸಂವಹನಶೀಲತೆ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದೇಹವನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವುದು, ಓದು, ಬುದ್ಧಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಆಂತರಿಕವಾಗಿ, ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆ ತಲುಪುವ ಹಂತ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳು, ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ಗಮನ, ಕ್ರಿಯೆ, ಸತ್ಯದ ಅನುಭವ, ನಂಬಿಕೆ, ಆಂತರಿಕ ಲಯ, ತೀವ್ರತೆ, ಭಾವಸ್ಮೃತಿ, ಸಹಭಾಗಿತ್ವ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ತರ್ಕ, ಆಂತರಿಕ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಆಂತರಿಕ ರಂಗ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತು, ನಿಯಂತ್ರಣ ಮತ್ತು ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ತಯಾರಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಟನೆಂಬುವವನು ನಟಿಸದೇ ಸ್ವ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಪಾತ್ರದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಗಳು ಪಾತ್ರಕ್ಕಿರುವ ನಟನಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಆಗ ಭಾವ, ಇಚ್ಚಾಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ತಲುಪಬೇಕಾದ ನಟನೆಯ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರಟ ನಟನನ್ನು "ಆಂತರಿಕ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಆತನನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ, ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೇತುವೆಯೇ

ಅಭಿನಯ[೫೮] ಎಂದು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಿಗದಿತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಲು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಿಂದ ಲೋಕದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಆಂತರಿಕವಾಗಿ (ಅಂತರಂಗದ) ಚಲಿಸುವುದು ಅಭಿನಯ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಟ ಯಾವುದೇ ಕೃತಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಟನೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಕಡೆ ತಲುಪಿ ಮತ್ತೆ ಅಂತರಂಗದೆಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದರೆ ಅನುಭವವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

### ಈ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ

ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಈ ಹೊಸ ಧಾರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ರದ್ದು ಒಂದು ದಾರಿಯಾದರೆ, ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯವರದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಕವಲು.

"ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದ ರಷಿಯಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ 'ವ್ಸೆವೆಲೋದ್ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್' (೧೮೭೪-೧೯೪೦) ಆತನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ದತಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಜೀವ ಯಂತ್ರ ತತ್ವ ಅಥವಾ 'ಬಯೋಮೆಕಾನಿಕ್ಸ್' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯ-ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳ ಹತೋಟಿ ಇವುಗಳ ನಿಖರ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ."[೫೯] ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ.

### ಉ. ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ

ಜರ್ಮನ್ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (೧೮೯೮-೧೯೫೬) ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯೊಂದನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ. "ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪದ್ದತಿಯು ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆತನನ್ನು ತಟಸ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು ನಟ, ಪಾತ್ರದಿಂದ 'ದೂರೀಕರಣ'ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ದಾಂತದ ನಿಲುವು."[೬೦] ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು. ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ನಟನಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ನಟ ಪಾತ್ರದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ಅಭಿನಯಿಸಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ನಟನ ನಡುವೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ದೂರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ನಟಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನು

ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆತು, ನಾಟಕದ ಕಥನದ ಭಾಗವೋ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹೀಗೆ ಲೀನವಾಗುವುದನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅನೇಕ ಹೊರಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ. "ನಟರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಷ, ತಲ್ಲೀನತೆ, ಪರವಶತೆಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸದೇ ಇರುವುದು, ನಟ ತಾನು ನಟಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವನ್ನು ಸದಾ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ನಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಗಮನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ರಂಗಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ, ನಟ, ತಾನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೇ ತಾನು 'ಆಗುವುದಲ್ಲ'. ಬದಲು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಮೈಮರೆಯದಂತಹ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಟರಿಂದ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಬಾವಿ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು, ರಂಗತಾಲೀಮಿನ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದಿಸುವುದು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವರದಿಗಳಂತೆ ಓದಿಸುವುದು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೃತೀಯ ಪುರುಷದ ಸಂಭೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸುವುದು ನಟನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು."[೨೧] ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೀಗೆ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಬದಲು ಪಾತ್ರದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮುಂದಿಟ್ಟ.

"ನಟನಿಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಡುವೆ 'ದೂರ'ವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸುಸಂಗತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದವನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್"[೨೨] ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಈ ಮಾತುಗಳು ನಟ ನಾಟಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಆ ದೂರದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ದಕ್ಕಿದುದನ್ನು ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಗೆ ದಕ್ಕಿತು ಎಂದರೆ ತಾಲೀಮಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಭಾವೀ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದಿಸಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವರದಿಗಳಂತೆ ಓದಿಸುವುದು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೃತೀಯ ಪುರುಷದ ಸಂಭೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸುವುದು, ನಟರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ನಟ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ನಟನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನಿಂದ ದಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸೂಚನೆಗಳ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

## ೮೭. ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಆಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ (೧೮೯೬–೧೯೪೮) ಮತ್ತು ಪೋಲೆಂಡ್‌ನ ಜೆರ್ರಿ ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ (೧೯೩೦–೧೯೯೯) ಇಬ್ಬರೂ ಮುಖ್ಯರು.

"ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ 'ವಾಸ್ತವದರ್ಶನ'ದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಸರಳವಾದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಸಮರ್ಥವೇ ಹೊರತು ಮನುಷ್ಯನ ಆಂತರ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥ ಎಂಬುದು ಆರ್ತೋನ ತಕರಾರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ದೇಹ–ಧ್ವನಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಾರಭೌತಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆವಾಹಿತನಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಆರ್ತೋ ವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಇಂತಹ ಅಭಿನಯ ಸಾಧನೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ತೋರಿಸಿದ. ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ 'ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಟನ ದೇಹ ಧ್ವನಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶಗಳು. ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ಶರೀರ ಶಾರೀರಗಳೇ ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಟ 'ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು' ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆತ ತನ್ನ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಆವರಣದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದೇಹ–ಧ್ವನಿ–ಮನಸ್ಸು–ಆತ್ಮಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆತನ ಸಿದ್ಧತೆ."[೨೨] ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನ್ವಯ ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಂತರಂಗದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ.

## ೨೫. ಅನುಭವಜನ್ಯ ನಟನಾ ಕ್ರಮ

ನಟನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಕಲಿಯುವವರಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅನೇಕ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿವೆ. ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಿಕಾ ಮಂದಿರಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ನಟರು ಈ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಾರದೆಯೇ ಉತ್ತಮ ನಟರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಟನೆ ಎನ್ನುವ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪಠ್ಯಕ್ರಮವು ಅನೇಕ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಚರ್ಚೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಂಡು ನಟನೊಬ್ಬನ ಮೂಲಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಹುತೇಕರು ಔಪಚಾರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ನಟನೆಯನ್ನು ಕಲಿಯದೆ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ, ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಟನಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವ ನಟರಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತಾರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ನಟನೆಯ ಔಪಚಾರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಕಲ್ಪನಾ ಇನ್ನಿತರ ಮೇರು ನಟರು ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡು ನೋಡುತ್ತಾ ತನ್ನ ಅನುಭವ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಆತ್ಮಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು.

ಇವರು ದೇಹ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಟನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ಈ ಬಗೆಯ ನಟರು 'ಅನುಭವ'ವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮದೇ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಅಥವಾ ತಾವುಗಳು ಕಂಡು ಕೇಳಿದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಕಥನ ನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವ ನಟರನ್ನು 'ಅಮೆಚೂರ್' ನಟರೆಂದು ಕರೆದು ಸುಮ್ಮನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಟರಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯದ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ನಟರುಗಳು ತನ್ನ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯ, ಸಮಕಾಲೀನ ಓದು, ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರರೂಪಿ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಸಮಾಜರೂಪಿಯಾಗಿ, ಅನುಭವರೂಪಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಟನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ತನ್ನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನನ್ನು ಹುರುಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರದ ಅನುಭವದ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಲೋಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಮೂಲದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ, ಸಮಾಜದ ಕಥನದಿಂದ ಮತ್ತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗುತ್ತಾರೆ. ತಾಲೀಮು, ಕಲಿಕೆಯಿಂದ ನಟರಾಗುವವರೆಗೆ ಇದು ಕಷ್ಟ ಏಕೆಂದರೆ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ರಂಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಗುರುವಿನ ಮೂಲಕ ದೇಹ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಈ ಬಗೆಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಟನೆಯ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಹಲವಾರು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕಥನವನ್ನು ನಟನೊಬ್ಬ ತಾನು ಕಂಡ ಲೋಕ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗ ಸತ್ವದ ಬಲದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಅಥವಾ ನಟನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಕಲಾವಿದರೂ ಹೀಗೆ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವ ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಯೋಜನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪಠ್ಯದ ಆಶಯವನ್ನು ಜಗತ್ತಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ಅನುಭವಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಕೂಡ ತಾನು ಬದುಕಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟನೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನದಲ್ಲದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ

ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಟನ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇನ್ಯಾರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ನಟರು ಅನುಭವವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿ ನಟನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದವರು. ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸದಾ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬೆರಗು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊಸರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ, ಜನರ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆತು ಜನರ ಕಲಾವಿದರಾಗಲೂ ಕೂಡ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇದರೆಲ್ಲದರ ಆಚೆಗೂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕಲಿಸುತ್ತಲೇ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಂದಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ನಟನ ಸ್ವಾನುಭವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೊರತರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಟನಾ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ, ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಗಮನಿಸುವುದು, ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವುದು, ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಭಾವಲೋಕವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಲೋಕವನ್ನು ತನ್ನ ಒಳಗಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುವುದು, ಕೃತಿಯ ಸತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅದು ಕಾಣಿಸುವ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ತಾಲೀಮಿನ ಮೂಲಕ ನಟ ತನ್ನ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ತಾನು ಎದುರಾಗುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಯಾಗುವುದು ಅಥವಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ನಟ ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಬೌದ್ಧಿಕ, ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕಲೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ತನಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ನಂತರವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನ ಆಯ್ಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಂಗಪಠ್ಯವಿರಬಹುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ನಟನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸವಲತ್ತುಕಾರರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಆಶಯವು ನಟನೆ ಎಂಬ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತಲುಪುವುದು ನಟನಿಂದಲೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವುದೇ ಔಪಚಾರಿಕ ಅಥವಾ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿದ್ದರೂ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಶಯವನ್ನು ನೋಡುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಲೆಯ ಆಸಕ್ತಿ, ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಟ ಅಥವಾ ನಟ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶದ ಸ್ಥಿತಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. ಇವರು ದೇವರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರನ್ನು ದೇವರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ತಲ್ಲೀನತೆಯೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರು ಮತ್ತು ಆ ದೇವರ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಜನ ಮರೆತಬಿಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನರ ಸ್ವೀಕಾರ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆಗಳೂ ಕೂಡ ನಟನೊಬ್ಬ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಟನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಇರಬಹುದು. ನಾಯಕ ಖಳನಾಯಕನಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ನಟ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಇರಬಹುದು, ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರುಗಳಿರಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ನಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರು ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರನಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕವಿರತ್ನ ಕಾಳಿದಾಸರಾಗುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವಣ್ಣನೂ ಆಗಬಹುದು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಕೂಡ ತಾನಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾದ ಪದ್ದಿಯಾಗಬಹುದು, ಗುಲಾಬಿಯಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಬಹುದು.

ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠತೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತವು. ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸಮುದಾಯದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ತಲುಪುವ ಆ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟ, ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಯಾರೇ ಆದರೂ ತನಗೆ ದೊರೆತ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು, ದರ್ಶನವನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಂಚುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಇರಬಹುದು ಇದು ಹಲವು ಕಲೆಗಳು ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರು ಯಾರು

ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಂತೆ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರುಗಳ (ನಟರು) ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಟನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ/ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಮ್ಮ ಅಪಾರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದವರು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಜನ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕು, ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ವಾತಾವರಣವಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪರಿಸರ, ಸಮುದಾಯ, ಆಸಕ್ತಿ, ನಟನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ ಓದು ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮಗಳೇ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುತ್ತಿವೆ.

**೩.೩ ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿಂತನೆಗಳು**

"ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಬ್ಬರು ಬೇಕಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನವು. ನಿರ್ದೇಶಕರೆಂಬುವವರು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬದಲಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುಳ್ಳವರೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕೈ ಬೆರಳಿನ ಮೇಲಿನವರು. ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೊಬ್ಬರು ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ಒಂದು ಸಾಧನೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡರಷ್ಟಿವೆ. ಇದು ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಗರಿಷ್ಠ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ."[೨೪] ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣರವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಕಾರಂತರನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನು ಬೇಕಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ

ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೊಬ್ಬನು ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಬೇಕಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನರಾಗುತ್ತಾ ಹೋದರು, ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಹುಡುಕಾಟಗಳು, ಸೋಲು ಮತ್ತು ಯಶಸ್ಸುಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು ಎಂಬುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕನಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ನಟನಿರಬಹುದು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರಾಗುತ್ತಾ ಭಿನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಹುಡುಕುವುದರಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ.

"ನಟರ ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಂದಂಗ ಎನ್ನುವುದು ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಕೇವಲ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ'ದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಇದ್ದ ಜನರು ತಮ್ಮ ಚಲನೆಯಿಂದ ಇಕ್ಕಟ್ಟೇ ಮತ್ತು ಜಾತ್ರೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ತುಟಿ ಚಲನೆ – ಮೈಮಿಂಗ್ ಅನ್ನು ಕಾರಂತರು ಬಳಸಿದ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಪಂಜರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಜರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಹುಸಿ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಬಂಧಕ್ಕೆ ತರಲು ಅವರು ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲೂ ಕಾರಂತರು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಿರ್ದೇಶನದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವ ಬಗೆಯು ಅವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ಕಾರಂತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಗೌಣ"[೨೫] ಎಂದು ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣರವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕೂಡ ಆಧುನಿಕವಾದುದು. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನಾಗಲೀ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಲವು ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ತನ್ನ ನಾಟಕವೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜರು ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

"ಪ್ರ : ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿಮಗಿಷ್ಟವಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು?

ಕಿ.ರಂ. : ಕಾರ್ನಾಡ್, ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಲಂಕೇಶ್

ಪ್ರ : ಪುಟ್ಟಣ್ಣ?

ಕಿ.ರಂ. : ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಬಹಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಂತಾರೆ. ಆದರೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಈ ತ್ರಿವೇಣಿಯಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಕಥಾವಸ್ತು ಹಿಡಿದು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡ್ತಿದ್ರು, ಜೊತೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಹೊಸ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡ್ತಿದ್ರು, ಅದರಿಂದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದ ಅಚೀವ್‌ಮೆಂಟ್ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಮಹೋನ್ನತವಾದುದು ಅಂತೇನು ನಾನು ಕರೆಯೊಲ್ಲ. ಇಡಿಯಾಗಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಸಾಧನೆ ಬಹಳ ಅಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರೇ ಅವರ ಎದುರುಗಡೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರನ್ನೇನಾದರೂ ಕೂರಿಸಿದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರೇ."೨೬

ಅಂದರೆ ಕಿ.ರಂ. ಪ್ರಕಾರ, ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಯಶಸ್ಸಿರುವುದು ಆತ ಗಳಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ತೋರುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಹೊಸತನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ.

ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಿನಿಮಾದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ನಟನಟಿಯರು, ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ನೋಡುಗನಿಗೂ ಅವರದ್ದೇ ಆಯ್ಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ರೂಪತಾರಾ ಪತ್ರಿಕೆಗೆ ಬಿ. ಗಣಪತಿಯವರು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಕಿ.ರಂ. ಅವರಿಗೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾತುಗಳ ಬರೀ ಆಶಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮೂಲದ್ದೆ ಆಗಿದೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಇವರು ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಅಭಿರುಚಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಿದವರಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿರುವವರು ಇರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಉದ್ಯಮವೇ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಾಚೆಗೆ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಎಷ್ಟೇ ಜನರು ನಿರ್ದೇಶಕರಿದ್ದರೂ ಸತ್ಯಜಿತ ರೇ,

ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಹೀಗೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಕೆಲವರನ್ನೇ ಹೆಸರಿಸಲು ಅಥವಾ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಬಹುಮಂದಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಶಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಒತ್ತಾಯವಾಗಿ ಹೇರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ವಿಶಿಷ್ಟರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವರು ಆಶಯವನ್ನು ಇಡೀ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಇರದೆ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಒಳಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಯಾರಾದರೂ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲರನ್ನು ಯಾರು ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ, ಸಂಗೀತಗಾರ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಉತ್ತರಗಳು ಮೂಡುವುದು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಿದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜು ಅವರು ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಮುಖ್ಯರಾದ ಹಾಗೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಮುಖ್ಯರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರುಗಳು ನಂಬಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಇತರದ್ದು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಮತ್ತು ಸವಾಲಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ದಾರಿಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಆಯ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಿನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ತರಹದ ಆಶಯವನ್ನು ತಾವು ನಂಬಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಮುದಾಯದ ವಕ್ತಾರರಾಗುವುದು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಿನಿಮಾದಂತಹ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮುದಾಯದ ನಾಯಕರಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. 'ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ' ಸಿನಿಮಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಲು ಡಾ.ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಹೀಗೆಯೇ. ದೇವನೂರರ ಸಾಕವ್ವ 'ಉಮಾಶ್ರೀ'ಯ ಮೂಲಕ ಸಮುದಾಯದ ವಕ್ತಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತಮಿಳಿನ ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್, ತೆಲುಗಿನ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್., ಹಿಂದಿಯ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಇವರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾವು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರರಂಗ ಸಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಹಾಗೂ ಕಾಣಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭ ಎದುರಾಗಿದೆ.

"ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದನಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬ ನಟ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸದಸ್ಯ. ಅವನು ಎಷ್ಟೇ ಉದಾತ್ತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂಥ ಒಬ್ಬನಿಂದ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲಾರದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ, ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರ, ಸುಸಂಬದ್ಧ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ನಟರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೇರೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಕರನನ್ನು ಕುರಿತು, ಸೂತ್ರಧಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪ ಸೂತ್ರಧಾರ' ಎಂಬ ಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಬಂಧ ಈ ಬಗೆಯದ್ದಾದರೆ, ಕವಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಬಂಧ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿ ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮನೋಭಾವದವನಾದಷ್ಟು ಅವನ ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ"[೨೭] ಎಂದು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

ನಟನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ ಹಾಗೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳಾಚೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯೂ ಅನನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ರಚನೆಕಾರನೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಬರಹಗಾರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೇ ತಾನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಬೇಕು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಳಗೆ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆರಡರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಯೋಗ್ಯತೆಗಳು ಏಕದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ.

"ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಟ್ಟು, ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಸರ್ಕಸ್ ಪಥ್ಯವಾಗುತ್ತಲಿರುವ ಅಪಾಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದೂ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಿರುವುದೂ ವ್ಯಸನದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ"[೨೮] ಎಂದು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆಯವರು ವಿಷಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎಂ.ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ನಾಲ್ಕು ಜನರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಕೂಡಾ ಪ್ರದಶನಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳುಳ್ಳ ನಿರ್ದೇಶಕನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಂಶಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸಕ, ಬೆಳಕು, ಪ್ರಸಾದನ,

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳ ಕೊಡುಗೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಅನೇಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯ ಮಾಡಲು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳು ನಮಗೆ ತೀರ ಹೊಸದೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದುದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ"[೨೯] ಎಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ತಿರುಮಲೇಶ್‌ರವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

**೩.೪ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳ**

ಸಮಾಜ ಸದಾ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಯ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಪರಿವರ್ತನೆ ಎನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎರಡೂ ಘಟಕಗಳೂ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಚಲಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಪರವರ್ತನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಸಮುದಾಯದ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಘಟಕಗಳೆನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕುಟುಂಬ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅದು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತನ್ನ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಪ್ರತಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕರಾರುವಕ್ಕಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಅಂಶಗಳು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ನಾನಾ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯು ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿ ಅಥವಾ ಕೆಳಮುಖವಾಗಿ, ರೇಖೆಯ ಅಥವಾ ಬಹುರೇಖೀಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಗಾಮಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಪ್ರಗತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಿವರ್ತನ (ರಿಗ್ರೆಷನ್) ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು.

ತೆರೆದ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಯವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ, ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕನಿಷ್ಠ ಗುಣ-ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಲನೆಯು ಮೇಲ್ಮುಖ ಅಥವಾ ಕೆಳಮುಖವಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಅಡ್ಡವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಡ್ಡ ಚಲನಶೀಲತೆಯು ಅದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವುದು. ಇದು ಅದೇ

ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿನ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದ್ಯೋಗ ಬದಲಾದರೂ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿದ್ದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಕಾಶ, ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಕೌಶಲ್ಯಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಊರ್ಧ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಗೆ ಯಾವತ್ತೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಯ ಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಿನ್ನ ಬಂಡವಾಳದ (ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ, ವರ್ಚಸ್ಸು) ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಲ್ಚರಲ್ ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್ (ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತು) ಎಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫೆರ್ರಿ ಬೋರ್ದಿಯು ಟಂಕಿಸಿದನು.[೨೦]

ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಭಾರತದ ಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಮುಖ್ಯ ವಾಹಿನಿಗೆ ಬಂದ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸುಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕೆಲವರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಪರಿಣಾದಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿಯೂ ಕೂಡ ಭದ್ರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನಟರು ತಮ್ಮ ಅಭದ್ರ ಬದುಕುಗಳನ್ನು ತಮಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳದ ಮೂಲಕ ಉತ್ತಮ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೆ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ವಾಹಿನಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸುಭದ್ರತೆಯ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ತಮಗಿರುವ ಅಭದ್ರತೆಗಳನ್ನು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಲವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಕಲ್ಪನ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾಲೋಕೇಶ್ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರಂಗ ನಟ-ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಯೆಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಡವಾಳವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡವರು ಆ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗದವರು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದಾರೆ. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಕನ್ನಡದ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಂಪತ್ತು ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಂಡವಾಳವು ಆರ್ಥಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳವು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠನಾಗುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಹಲವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕೌಶಲ್ಯ, ಕಲೆ

ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ರೂಪದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಳಿಗೆಗೆ (ಕಲಾವಿದ) ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ವೈದ್ಯ, ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯರು, ನಟರು, ಕಲಾವಿದೆಯರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಹೋರಾಟದ ಬಣಗಳು, ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳು ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ನಾನಾ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉನ್ನತೀಕರಣ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆ ಎರಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟ, ಕಲೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತಿತರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಲ್ಲ. ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಲನೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾ ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗುವುದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಮೂರು ಜನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಜೊತೆಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅನುಸಂಧಾನದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಈ ಹೊತ್ತಿನ ತುರ್ತು.

### ೩.೫ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಸಮಾಜದ ಬೇಡಿಕೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿದೆ. ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಕಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯೂ ಹೌದು. ಸಮಾಜದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಆಶೋತ್ತರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ನಟ–ನಟಿಯರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ನಟ ನಟಿಯರ ಆಯ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎನ್ನುವ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕ, ನಟ, ನಟಿ ನಿಗಧಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ನಟರನ್ನು

ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಅಥವಾ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಇರುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಟನೆಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆ ಗುಣಮಟ್ಟಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೂ ಕೂಡ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಹೌದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇವರ ನಡುವಿನ ಸಾಮಯವ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒಂದಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ದಾರಿಯೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ನಟ-ನಟಿಯರು ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಏಕತ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ಕೂಡ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕೊಡುಕೊಳುವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ನೆಲೆಗಳೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರ-ಓದುಗ, ಚಿತ್ರಕಾರ-ನೋಡುಗ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದರೂ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ.

### ೩.೬ ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ : ತಾರಾಮೌಲ್ಯ

"ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಯಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಮತ್ತು ಅವರ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಮನಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮತ್ತು ನಟರು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸೇರಿ ಸಿನಿಮಾದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂದು ಇವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ."[೨೧] ನಾಯಕರನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರರಂಗದ ರಾಜಕಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಯಕನ ಮೂಲಕ ಆದರ್ಶವೊಂದನ್ನು

ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಪುರುಷ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ರೀತಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲೂ ನಾಯಕ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡರೆ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕಥನ ಹೇಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೋಸ್ಕರ ಸಿನಿಮಾ ಕಥೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಕೇವಲ ನಾಯಕ ನಟನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ನಟಿಯರಿಗೆ, ಪೋಷಕ ನಟರಿಗೆ ಕೂಡ ಈ ಅಂಶ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾವೊಂದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣವಿದೆ. ಪುರುಷ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯೇ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಮಾಗಳ ಸತ್ವವಾಗಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಯಾವುದೇ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುವ ಹಾಗೆ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ.

ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನಾಯಕ ನಟರ ಮೂಲಕ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಮಯೂರ, ಬಬ್ರುವಾಹನ, ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರರ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ, ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್, ಹೊಸಬೆಳಕು ತರಹದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರರ ಅಭಿನಯ, ನರಸಿಂಹರಾಜು, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಅವರ ಹಾಸ್ಯ ಲೇಪಿತ ಅಭಿನಯ, ಶರಪಂಜರ, ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ, ಎರಡು ಕನಸು, ಬಯಲುದಾರಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಮಿನುಗು ತಾರೆ ಕಲ್ಪನಾ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್, ಬೆಸುಗೆ ತರಹದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ ಮಂಜುಳಾ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ಕಾಕನ ಕೋಟೆ, ಕಾಡು, ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕೇಶ್, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ, ಸುಭದ್ರಾ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ಅನುಭವ, ಪುಟ್ನಂಜ, ತುಂಬಿದ ಮನೆ, ಕುರಿಗಳು ಸಾರ್ ಕುರಿಗಳು, ಕೊಟ್ರೇಶಿ ಕನಸು, ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಗಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನವೊಂದು ಬೇಡುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಟರುಗಳೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಕಥೆಯೇ ನಟನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಒಳಗಿನ ಸತ್ವದಿಂದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಅಂದರೆ

ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಗದಿತ ನಟರೇ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಒತ್ತಾಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬರುವ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಟರನ್ನು ಸಹೃದಯರ ಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ನಟರು ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಪ್ರಬಲ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಟರ ಮೂಲಕವೇ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸ್ಟಾರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕಿರುವ ವ್ಯಾಪಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಂತರ ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು', 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ಕಾಡು', 'ಪರಸಂಗದ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮ', 'ಫಣಿಯಮ್ಮ', 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ', 'ದ್ವೀಪ', 'ತಾಯಿ ಸಾಹೇಬ', 'ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು' ಇತ್ಯಾದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತನಕ ಸಮಾಜವನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಟನೆ ಅಥವಾ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ರಂತಹ ಪೋಷಕ ನಟಿಯರು ಮುಖ್ಯ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದರು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಂದಿ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗಲು ಶುರುವಾದವು. ವಿ.ಎಂ.ಇನಾಮ್ದಾರ್ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧಾರಿತ ಮುಕ್ತಿ, ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು', ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರ 'ಆಶಾಡಭೂತಿ' ನಾಟಕ ಆಧಾರಿತ ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ತ.ರಾ.ಸು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧಾರಿತ 'ಚಂದವಳ್ಳಿಯ ತೋಟ' ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರೆ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರವಾದವು. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮುಂದಿನ ಚಲನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು "೧೯೬೦ರ ನಂತರದ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂದರೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ರುಜುವಾತು ಪಡಿಸಿದರು. ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ 'ಬೆಳ್ಳಿ ಮೋಡ' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ತಾರಾ ಮೌಲ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ಸತ್ವಶಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ನಂಬಿದರೆ ಯಶಸ್ಸು ಖಂಡಿತಾ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೇ ನಾಯಕ”[೨] ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ಸ್ಥಾನ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತಾರಾಮೌಲ್ಯ ಅದ್ದೂರಿ ಸೆಟ್‌ಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ತೆರೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವಾಗ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರು ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯನೆಲೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು 'ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ', 'ನಾಗರಹಾವು', 'ರಂಗನಾಯಕಿ', 'ಪಡುವಾರಳ್ಳಿ ಪಾಂಡವರು' ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತರಾದರು.

ಮಹಿಳೆ, ಸಮಾಜ, ಮೌಢ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಮಾಜಪರ ಧೋರಣೆಗಳುಳ್ಳ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ತೋರಿಸಿದವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ನಟನಟಿಯರಾದ ಕಲ್ಪನಾ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ, ಆರತಿ, ಪದ್ಮಾ ವಾಸಂತಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಮುಂತಾದವರ ಹೊಸ ತಾರಾ ಬಳಗವೊಂದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಯಿತು. ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪತ್ನಿಯರು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಎಸ್ ಬಾಸ್, ನೋ ಬಾಸ್' ಎನ್ನುವ ಎರಡೇ ಡೈಲಾಗ್ ಹೇಳುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎನ್ನುವ ನಟಿ ತನ್ನ ಸ್ವಪರಿಶ್ರಮದಿಂದಲೇ ತನಗೆ ದೊರಕಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಟಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸಿದರು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವೆಂಬಂತೆ ನೋಡಿದರೆ ಅವರ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟವು. ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮದುವೆ ವಯಸ್ಸಿನ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಕಥನ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಸಿನಿಮಾಗಳಾದವು. ಲೀಲಾವತಿ, ಹರಿಣಿ, ಜಯಂತಿ ಈ ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸ ನಟಿಯರ ಅಥವಾ ಆಗಾಗಲೇ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಟಿಯರನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಂದರು. ಆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಭಾವುಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. 'ಬೆಳ್ಳಿ ಮೋಡ'ದಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ', 'ಶರಪಂಜರ', 'ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು' ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ 'ನಾಗರ ಹಾವು' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ್ ಅವರನ್ನೂ ಎಡಕಲ್ಲು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, 'ಉಪಾಸನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಮಣ್ಣೂರ್, 'ಬಿಳಿ ಹೆಂಡತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್, 'ಅಮೃತಗಳಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಧರ್ ಅವರನ್ನೂ ನಾಯಕ ನಟರಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಕಲ್ಪನಾ ಅವರಂತೆಯೇ ಆರತಿ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಾವಾಸಂತಿ ಅವರುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಾಯಕಿಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಯಕಿ ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತ ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನ ಎನ್ನುವ ರೂಪಿತ ಆಶಯವನ್ನು ಒಡೆದರು. ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೋಲೋಕ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲರು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ತಲುಪಿದ್ದು, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮ

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವೇ. ಆದರೆ ಅತಿಭಾವುಕ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೆಲೋ ಡ್ರಾಮ, ಅತೀ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅತೀ ಭಾವುಕವಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನಟರ ಮೂಲಕ ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನ ಸಹಜ ಬದುಕಿಗಿಂತ ನಟನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ನಿಂತು ತುಂಬಾ ನಾಟಕೀಯ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಚಿತ್ರರಂಗ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಭಾವಾವೇಶದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವದ, ದೈವದ ಅಥವಾ ಭೂತಕೋಲದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಅನೇಕ ಆಚರಣೆಯ ಭಾಗವಾದ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಅತಿಭಾವುಕತೆ, ಆವೇಶ, ಕುಣಿತ, ಮಾತಿನ ದಾಟಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೂ ಭಾರತದ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ನಟರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದು ನಟನೆಯೆಂದರೆ ಸಹಜವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬುದಾದರೂ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಳಗೆ ತಲುಪಿದರು. ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ನಂತರದ ಕೆಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅದರಲ್ಲೂ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರು ನಂಬಿದ್ದು ಕೂಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೀಮಿತ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆಲೆ) ವಲಯದೊಳಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು.

ಟಿ.ಜಿ. ಲಿಂಗಪ್ಪ, ದೊರೈ ಭಗವಾನ್, ರಾಜನ್ ನಾಗೇಂದ್ರ, ರವಿ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ಎ.ವಿ. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಗೀತಪ್ರಿಯ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲರ ಸಿನಿಮಾ ಲೋಕ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಮಹಿಳಾ ಕೇಂದ್ರದ ಒಳಗೆ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಭಾರತಿಯವರ ಅಭಿನಯದ ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮೈಲಿಗಲ್ಲೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು.

೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ವೈ.ಆರ್. ಸ್ವಾಮಿ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಜೇನುಗೂಡು' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಜಯಂತಿ, ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಆರತಿಯವರದ್ದು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ, ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಲವ್ ಇನ್ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಭಾರತಿಯವರದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮ, ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕಲಾವಿದೆ ಲೀಲಾವತಿಯವರ ಅಭಿನಯದ್ದು ತನ್ನದೇ ನೆಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಮಂಜುಳ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಇವರುಗಳು ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯೇ ಭಿನ್ನ. ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಟಿಯರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ನಡುವೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಧಾರೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಒಡೆದುಕೊಂಡು ಹೊಸ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದವರು ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸುಂದರ ಶ್ರೀ, ಪ್ರಮೀಳಾ ಜೋಶಾಯ್, ಹೇಮಾ ಚೌದರಿ, ರೇಖಾದಾಸ್ ಮತ್ತೂ ಅನೇಕ ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು.

"ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ತಾರಾ ನಟಿಯರು ತಾವೇ ದುಡ್ಡು ಹಾಕಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ ನಟಿಸಿ ಉತ್ತಮ ನಟಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆಯುವ ಒಂದು ಕಿರು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ."[೩೩] ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಧಾರೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಈ ಯತ್ನಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಇದೇ ಕನ್ನಡದ ಅಸ್ಮಿತೆ ಎನ್ನುವ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವೂ ಕೂಡ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಹಿಂದಣ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಎನ್ನುವ ಅಥವಾ ಕಮರ್ಶಿಯಲ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎನ್ನುವ ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಈ ತರದ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ನಡೆಯಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಟನೆಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮೂರೂ ಜನ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಕೂಡ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತಾಯಿ ಸಾಹೇಬ, ದ್ವೀಪ, ಹಸೀನಾ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇದು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿ ಎಂದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

### ೩.೭ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ. ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕನಿರಬಹುದು ಹಾಗೂ ಕಥಾವಸ್ತು, ಕಲಾವಿದರ ಆಯ್ಕೆಯಿರಬಹುದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ

ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸುಗಳನ್ನು 'ಟ್ರೆಂಡ್ ಸೆಟ್' ಮಾಡುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಉಳಿಯದೆ ಆ ಕಾಲದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದು ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೆಸರಿಡಬಹುದು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಎಂದು ಹೆಸರಿಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಆದರ್ಶದ ಹೆಸರಿಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಮಾದರಿಯ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು. ಈ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೇ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾತೃ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಗೆ ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಂಡವಾಳದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರಿಂದ ಒಳಗೊಂಡು ಈ ಹೊತ್ತಿನ ತನಕ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಕ ನಟರ ಆಯ್ಕೆ, ನಟಿಯರ ಆಯ್ಕೆ, ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನ ಬಂಡವಾಳವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟರ ಅಭಿನಯವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ಅವರ ನಟನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಹೀಗೆಯೇ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುವ ದಾರಿಯೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಿರ್ದೇಶನದ ಬಗೆಗೆ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವುಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. "ಸಿನಿಮಾ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ 'ಇಮೇಜ್'ನ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ವಿಭಾಗದವರು ಅವರವರ ಪಾಡಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾನು ತೆಗೆಯುವಂಥ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು 'ಇಮೇಜ್'ಗಳ ಮೂಲಕವೇ (ಇಮೇಜ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಿಶುವಲ್ ಇಮೇಜ್ ಎಂಬ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ) ಹಾಗಾಗಿ ಇಮೇಜ್‌ಗಳು ನನ್ನವೇ ಆ ಇಮೇಜ್ ಅನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟನೇ ಮಾಡಿರಲಿ, ಒಬ್ಬ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನೇ ಸೂಚಿಸಿರಲಿ, ಒಬ್ಬ ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಕನೆ ಕೊಟ್ಟಿರಲಿ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಸಂಕಲನಕಾರನೇ ಆಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿರಲಿ. ಅದನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ನನ್ನ ಚಿತ್ರದ ಕಟ್ಟೋಣದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರ ನನ್ನದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಇಮೇಜ್ ನನ್ನದೇ ಆಗುತ್ತದೆ."[೩೪] ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಗಳ ಇಮೇಜನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇದೆ.

ಇಮೇಜ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತಲುಪಿಸುವಾಗ ಜೊತೆಯಾದವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯೊಬ್ಬನು ಹಲವು ರೂಪಕಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಬಹುದು. ಆ ರೂಪಕದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಕವಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕವಿತೆ ಕವಿಯೊಬ್ಬನಿಂದಲೇ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಹಾಗೂ ಅನೇಕರ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಬಹುಮುಖೀ ಮಾಧ್ಯಮ. ಇಲ್ಲಿ 'ಒಂದು ಶಿಸ್ತು' ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ನೆಲೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟ. ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಗ್ರಾಹಕನಿರಬಹುದು, ನಟ–ನಟಿಯರಿರಬಹುದು, ಸಂಕಲನಕಾರರಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಆಗಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಒಂದು ಕಥನವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ನಟನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನ ಕಣ್ಣೋಟ, ಸಂಕಲನಕಾರನ ದರ್ಶನ, ಸಂಗೀತಗಾರನ ಒಳನೋಟ, ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದು, ಯಾರು ಯಾರು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅವರೆಲ್ಲರ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಓದು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ, ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ, ರಾಜ್ಯದಿಂದ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ನೋಡದೇ ಇರಬಹುದು, ಆಂಧ್ರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿಂತಲೂ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಟ–ನಟಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು, ವಿಭಿನ್ನ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಯಸಬಹುದು, ಹಾಡು, ಹೊಡೆದಾಟ, ಬಡಿದಾಟ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಥನ, ಪ್ರೀತಿ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಣಯ ಕಾಮಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಸೂತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ಅಥವಾ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಗಳ ಚಿತ್ರರಂಗ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿವೆ.

“ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಬಂದಾಗ ನಿಜವಾದ ಸಂಭ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವನ ಕನಸಿನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಸಾಧನ. ಕನಸಿನ ಲೋಕ ಎಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವ ರೀತಿ ಹಾಡಿಗೆ ಟ್ಯೂನಾಗಿರುವನೋ ಹಾಗೆ ಬಳಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ರೀತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಅವನಿಗೆ ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾದಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್‌ಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಮಣಿರತ್ನಂ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಚಾವಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಡೆದಹಾಗೆ ಚುರುಕು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರಿಯೇ? ಇದು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಲ್ಲವೇ? ಇದು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಂಡಂತಲ್ಲವೇ? ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಯಾವತ್ತೂ ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧವೇ ಈಜುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಆ ಈಜು ಇಂಥಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದಷ್ಟೇ. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಡಿಲ ಬಿಟ್ಟರೂ ಅವನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.”[೨೨]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಲು ಯಾಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಮನರಂಜನೆಗೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಜ್ಞಾನ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ. ಈ ಎರಡೂ ಧಾರೆಗಳೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ, ಇವುಗಳನ್ನು ನಂಬುವವರೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಒತ್ತಡಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಚಿತ್ರಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ತಮ್ಮದೇ ಬದುಕಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ, ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವೇ ತಾವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗದ್ದನ್ನು, ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಹಾಡಿರಬಹುದು, ಪ್ರೀತಿ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಣಯಗಳ ದೃಶ್ಯ ರೂಪಕಗಳಿರಬಹುದು, ಕುಸ್ತಿ ಇರಬಹುದು, ಕಲ್ಪನೆ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳಿರಬಹುದು, ಪುರಾಣ ಧರ್ಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ದೈವದ ಕಥನಗಳಿರಬಹುದು, ರೋಚಕತೆ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲದ ದೆವ್ವ, ಭೂತಗಳ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಇದಾವುದೂ ಅಲ್ಲದ ಮತ್ತೊಂದಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ನಂತೆ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಕೇವಲ ಕನಸಿನ ಲೋಕ ಎಂಬ ಮೇಲ್ಮೈ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿದ ನಟ ಹೇಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಗುತ್ತಾನೋ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಕೂಡ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲರಂಥ ಕೆಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಕಥನಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನರ ನಡುವೆ ಬಂದರೆ, ಹಲವರು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮಾದರಿಯ, ಪರಿಭಾಷಾತ್ಮಕ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನರಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದರು. ಚಿತ್ರರಂಗದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಾಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಲಾಸ್ ಚಿತ್ರಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿಟ್ಟರು.

ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪರಂಪರೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ ಅವರ ಈ ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. "ಸಿನಿಮಾದ ಉದ್ದೇಶ ಒಳಗಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವುದು. ಇದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕನಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮನೋರಂಜನೆಯೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ರಂಜಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಚಿತ್ರ ವಿಫಲ ಅಂತ ನೀತಿ ಹೇಳುವುದು, ಸಂದೇಶ ಸಾರುವುದು, ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಅದು ಜನರನ್ನು ತಲುಪಬೇಕು."[೩೬]

ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟರ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸುವುದು ಎಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕನಂತೆಯೇ ನೋಡುಗನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಟ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವರುಗಳೇ' ಎಂಬ ಸಂಭೋಧನೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗವು ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಮುದಾಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘಟಕಗಳಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಲೇ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾ ಪ್ರತಿರೋಧದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಚಿತ್ರಣ, ನಗರಜೀವನ, ನಾಡು ನುಡಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಧೋರಣೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅನುಸಂಧಾನ, ಭೂಮಿ, ಕುಟುಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ, ಹೆಣ್ಣು, ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರವೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮುದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ. ಉತ್ತರದಾಯಿಯಾಗುವ ಅಥವಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಗವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸಿನಿಮಾ

ಲೋಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ, ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ಘಟಕವಾದ ಕುಟುಂಬದ ಮೂಲಕ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಸಂದೇಶ ರವಾನೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಸಮಾಜದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘಟಕ ಕುಟುಂಬ. ಕುಟುಂಬದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಲನಚಿತ್ರವು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕ) ಯನ್ನ ತಲುಪುತ್ತಲೇ ಗತದ ಅಥವಾ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಗಳು ಇದುವರೆಗೂ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವುದು ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಲುಪಬೇಕಾದ ಗುರಿಯನ್ನು ನಿಗದಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶೆ ತರ್ಕ ಗಳಿರಬಹುದು ತಲುಪುತ್ತಾ ಸಮುದಾಯ ಭಾಗವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಮಂಡಲ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹಂತವಿರಬಹುದು, ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು, ಕಥನದ ಆಶಯವಿರಬಹುದು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಹಂತದಲ್ಲಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ತಲುಪುವ ಗಮ್ಯವಿರಬಹುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಗುರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಕುಟುಂಬದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದೆ. ನೈತಿಕ ಬೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಬೇಡರಕಣ್ಣಪ್ಪ, ಸತ್ಯ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಭೂಕೈಲಾಸ, ಸತಿ ಸುಲೋಚನ, ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ, ಸತೀ ಸಕ್ಕುಬಾಯಿ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ, ಭಕ್ತ ಸಿರಿಯಾಳ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳಾದ ರೇಣುಕಾ ಮಹಾತ್ಮೆ, ಶ್ರೀ ಮಂಜುನಾಥ, ಶಬರಿಮಲೆ ಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಪ್ಪ, ಕೊಲ್ಲೂರು ಮೂಕಾಂಬಿಕಾ, ಮಂತ್ರಾಲಯ ಮಹಾತ್ಮೆ, ಶಿರಡಿ ಸಾಯಿಬಾಬಾ, ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ತೆರೆಕಂಡವು.

ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ದೇವರ ಪವಾಡವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಜನರ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಸಿದ್ದವು. ಪುರಾಣ, ಧರ್ಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆಚರಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಮೂಲ ಪರಿಕರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಜನರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು ಹಾಗಾಗಿ ದೇವರುಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ರಾಘವೇಂದ್ರ, ರಾಮ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಜನರ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾದವು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ಪಾತ್ರ, ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಸಿರಿಯಾಳನ ಪಾತ್ರ, ಬಿ ಸರೋಜಾದೇವಿ, ಮಂಜು, ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಮೀ, ಪದ್ಮಾವತಿ ಪಾತ್ರ, ನಳಿನಿಯವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದ ಕವಿರತ್ನ ಕಾಳಿದಾಸ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಾಳಿದೇವಿ ಪಾತ್ರ ಚಿರಂಜೀವಿಯ ಮಂಜುನಾಥನ ಶಬರಿಮಲೆ ಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸಂಜಯ್ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟರು.

ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪಲು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೂ ಹೌದು. ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಧಾರೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ. ಜನಜೀವನ, ನಾಡು–ನುಡಿ, ದೇಶ ಪ್ರೇಮದ ಬಗೆಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಅಭಿಮಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವು. ಮಾಡಿ ಮಡಿದವರು, ಕಿತ್ತೂರ ರಾಣಿ ಚೆನ್ನಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಕೂರ್ಮಾವತಾರ ಸಿನಿಮಾದ ತನಕ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಶೋಧಿಸುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಆಕಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಕೇಶಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದೇವರಾಯ, ಅಮರಶಿಲ್ಪಿ ಜಕಣಾಚಾರಿ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ ಇತಿಹಾಸದ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು.

ಸಿನಿಮಾ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು ಮತ್ತು ನಗರದ ಬದುಕುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅನೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಲೇ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕು, ನಗರದೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳು, ಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಮತ್ತು ಇದರ ನಡುವೆ ಮೂಡುವ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಲವು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಮೇಯರ್ ಮುತ್ತಣ್ಣ, ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ, ಮಣ್ಣಿನ ಮಗ, ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪತ್ನಿಯರು, ಪುಟ್ನಂಜ, ಭೂತಯ್ಯನ ಮಗ ಅಯ್ಯು, ಭೂತಾಯಿಯ ಮಕ್ಕಳು, ಕೂಡಿ ಬಾಳಿದರೆ ಸ್ವರ್ಗ ಸುಖ, ಕಣ್ತೆರೆದು ನೋಡು, ಬೋರೇಗೌಡ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೇಲು ಕೀಳು, ಯಜಮಾನ್ಯ, ಅನಕ್ಷರತೆ, ಗ್ರಾಮ ಜೀವನ, ಸ್ವದೇಶಿ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಮುಕ್ತತೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು, ರೈತ, ಹೆಣ್ಣು, ಕುಟುಂಬ, ಸೋದರ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ತಂದೆ ತಾಯಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಗೌರವ, ಕುಟುಂಬ ಒಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾರಣಗಳು, ಉಡುಗೆಯ ಬಗೆಗಿನ ರಾಜಕಾರಣ, ಮಾತು, ನಡವಳಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಲೇ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವಂತೆ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರೊಟ್ಟಿಗೆ ನಗರದ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಆಧುನಿಕತೆಯ ರೂಪವಾಗಿ ಗ್ರಾಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ನಗರದಲ್ಲಿನ ಬದಲಾದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ

ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಅಂತರ ಮತ್ತು ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಾಕ್ಷೀಕರಿಸಿವೆ. ಹೊಸ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ವಾಸ್ತವದ ಬದುಕು ಅನೇಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೋಸದ ತಾಣವಾಗಿ ಕಾಣುವ ನಗರಗಳು ಸಂಬಂಧಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಬೆಲೆಯನ್ನು ನೀಡದ ಆಧುನಿಕರು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಗರದ ಜನರ ವರ್ತನೆ ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ತೆರಳುವ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕತೆಯ ಹಲವು ಮೂಲಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ನಗರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಲಿತು ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಗೆ ತೆರಳಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಳೀಯ ರಾಜಕಾರಣ, ಅಸಮಾನತೆ, ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ವಿಶ್ವಾಸ, ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿವೆ. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ಚಿತ್ರದಂತಹ ಅನೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ.

೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೀಕರ ಪ್ರವಾಹ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಿಧಿ ಸಂಗ್ರಹಣೆ ಮಾಡಿ ೩೫೦೦೦ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅಂದಿನ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಗಳಾದ ಬಿ.ಡಿ.ಜತ್ತಿಯವರಿಗೆ ನೀಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ೧೯೬೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅನಕೃ ಅವರು, ಮಿ. ರಾಮ್‌ಮೂರ್ತಿ ಅವರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಚಳುವಳಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ 'ಕಣ್ತೆರೆದು ನೋಡು' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಜಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅವರು ಹಾಡಿದ್ದ 'ಕನ್ನಡದ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದಾಗಿ ಬನ್ನಿ' ಎನ್ನುವ ಹಾಡು, ಈ ಎರಡೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡಿಗರು ಸಂಕಷ್ಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಚಳುವಳಿಯ ಭಾಗವಾಗುವ ಮತ್ತು ದೇಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಜನಪರವಾಗುವ ಚಿತ್ರರಂಗದ ನಡೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರರಂಗ ಜನರ ನಡುವೆಯೇ ಇದ್ದು ತನ್ನ ಇರುವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರವೆನ್ನುವುದೇ ಜನರ ಮಾಧ್ಯಮ, ಹಾಗಾಗಿ ಜನರ ಜೊತೆಯೇ, ಇದ್ದು ಅವರ ಕಷ್ಟ ಸುಖಗಳಿಗೆ ಧ್ವನಿಯಾಗುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿ, ಭಾಷಾ ಪ್ರೇಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಉಂಟಾದಾಗೆಲ್ಲಾ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಚಿತ್ರರಂಗ ಹೋರಾಟದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಗೋಕಾಕ್ ಚಳುವಳಿ, ಕಾವೇರಿ ವಿವಾದ, ಕಾರ್ಗಿಲ್ ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲ. ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ದೃಷ್ಟಿ ಪರಸ್ಪರ ಎರಡೂ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆರೆತಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾಲದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ

ಸಿನಿಮಾವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ, ಮಾನವ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಘಟಿಸಿ ಹೋದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಘಟನೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯೊಳಗಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಪರವಾದ ಮತ್ತು ವಿಲೋಮವಾದ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಮಂಡನಾ ಕ್ರಮಗಳುಂಟು "ಈ ಹೊತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಆಗತ್ತೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾನೊಬ್ಬನೆ ಅಲ್ಲ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಕಲಾಕಾರರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಿಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಸೋಲುವುದಕ್ಕೆ ಆಗುತ್ತದೆಯೋ? ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳೂಬ್ಬಳು ಮದುವೆಯಾಗದೆ ಹೊರಗ ಹೋಗಿ ಬಸಿರಾಗಿ ಬಂದರೆ 'ಬಾರಮ್ಮ ನೀ ಮದುವೆಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಮಗು ನಾನು ಸಾಕುತ್ತೇನೆ, ನನ್ನ ತಂಗಿಯಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಲು ಆಗುತ್ತದೆಯೇ?"[೩೭] ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಾಜವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವಪರವಾಗಬೇಕಾದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲು ಆಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರವಿದೆ. ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅನೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಜೀವಪರತೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಫಲಾಯನವಾದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೊಗಳುತ್ತಾ ಹುಸಿ ಆದರ್ಶಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಮನೋಲೋಕದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಬಹುಜನ ಒಪ್ಪುವಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾಗದೆ ಕೆಲ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸೋಲುತ್ತಿವೆ. ಸಮೂಹಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಗೆ ತಲುಪಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ್ನನ್ನೂ ತಲುಪುವುದು ಕೂಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಹಲವಾರು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಲೇ ಆಯಾಕಾಲದ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಮಾಜವೂ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

"ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಇದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾದಾಗ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಇದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ, ಹಿಂದಿ ಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾಗೂ ಅಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ."[೩೮] ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿರಬಹುದು. ಅವು ಚಿತ್ರಗಳ

ಮೂಲಕ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ, ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮ ಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಂತಃಸತ್ವ ಮತ್ತು ಕಥನ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ಆಶಯದ ಸಿನಿಮಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷಿಕರು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಮತ್ತು ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಸತ್ವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನಲ್ಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಕಥನವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯವರು ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿಸಿದರೂ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೆರುಗು ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ ದಕ್ಕಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೇವಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಚಲನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಕಥನದ ಚಲನೆ, ಅಭಿನಯದ ಚಲನೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯಲೋಕದ ವಿವಿಧ ಆವರಣಗಳ ಚಲನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳು ಎಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥನದ ವಿವಿಧ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಥನಕ್ಕೆ ಮಾತು ಬರುವುದೇ ಮಾತನಾಡುವವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲವೇ ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮನೋ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಕಥನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ತೋರಿಸುವೆಡೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ತುಂಬಾ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯುತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಯು.ಆರ್.ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. “ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ, ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕ, ಸಿನಿಮಾ ನಮಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದೂ ಕೂಡ ವಸ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯದೆ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ದೃಶ್ಯವಾಗುವುದೇ ಅಮೂರ್ತವಾದುದನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವುದೇ ಸಿನಿಮಾ ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಮಹತ್ವದ ಅನುಭವ.”[೬] ಅನುಭವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಬೇಕಾದರೆ ಕಥೆ, ದೃಶ್ಯ, ಶಬ್ದ, ದೃಷ್ಟಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಕಥಾ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲವುಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟಕಗಳಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ ಘಟಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ತಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಟರ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಟರು ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದರ ಸಮಗ್ರ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಮೂಲಕ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ

ಸಿನಿಮಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರ ಶ್ರಮದ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಬರುವ ನಟ-ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ನಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕಥನದ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಟನೊಬ್ಬನ ಅನುಭವ, ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಮೇಲಿನ ಆಸಕ್ತಿ, ಕಥಾವಸ್ತು, ಬದ್ಧತೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವಾದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ. ಸಿನಿಮಾ ತಲುಪಬೇಕಾದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ಚಲಿಸಿದ ದಾರಿ ಈ ಮೇಲಿನವುಗಳದ್ದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ, ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗುತ್ತಾರೆ.

"ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ, ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವಿದೆ, ವಸ್ತುವಿದೆ, ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಿದೆ ಮತ್ತು ಇದೆಲ್ಲದರ ಜೊತೆ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಂತಹ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದು, ನಾವು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ಈ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕಾರಣ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದೊಂದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಕೂಡ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರರೂಪಿಯಾಗಿ ನಾವು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಂಬ ಬಹುಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ."[೨೦] ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೆನ್ನುವ ಬಹುಮುಖಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏಕತ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಕೂಡ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನಟ-ನಟಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲವೂ ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಹಲವು ಕನ್ನಡಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯು, ಸಮಷ್ಠಿ ನೆಲೆಯು, ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಟ-ನಟಿಯರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೨೩.
೨. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೨೬.
೩. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೪೭.
೪. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೫೫.
೫. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೫೫..
೬. ರಾಜಶೇಖರ ಜಿ, ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು-೯.
೭. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ (ಸಂ), ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಘ ನಿ. ಬೆಳಗಾವಿ, ೧೯೯೮. ಪು-೯೬.
೮. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ (ಸಂ), ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಘ ನಿ. ಬೆಳಗಾವಿ, ೧೯೯೮. ಪು-೯೬.
೯. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೧೫.
೧೦. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೧೫.
೧೧. ಹೆಗ್ಗಡೆ ಎಂ.ವಿ (ಅನು), ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೪, ಪು-೧೪.
೧೨. ಹೆಗ್ಗಡೆ ಎಂ.ವಿ (ಅನು), ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೪, ಪು-೨೩.
೧೩. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೧೮.
೧೪. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೧೨, ಪು-೧೮
೧೫. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೧೯.
೧೬. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೧೯.
೧೭. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೨೦.
೧೮. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೨೧.
೧೯. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೨೨.
೨೦. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೨೨.
೨೧. ರಾಜಶೇಖರ ಜಿ, ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೪, ಪು-೧೪.
೨೨. ರಾಜಶೇಖರ ಜಿ, ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೪, ಪು-೧೪.
೨೩. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೨, ಪು-೨೨.
೨೪. ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ, ತೊಂಡುಮೇವು ಕಂತೆ ೯ ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ೨೦೧೦, ಪು-೧೬೭.
೨೫. ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ, ತೊಂಡುಮೇವು ಕಂತೆ ೯ ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ೨೦೧೦, ಪು-೧೬೭.
೨೬. ನಟರಾಜ್ ಹುಳಿಯಾರ್(ಸಂ), ತೆರೆದ ಪಠ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ. ಪು-೩೫೭.
೨೭. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ(ಸಂ), ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಘ ನಿ. ಬೆಳಗಾವಿ, ೧೯೯೮. ಪು-೯೬.
೨೮. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ(ಸಂ), ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಘ ನಿ. ಬೆಳಗಾವಿ, ೧೯೯೮. ಪು-೯೬.
೨೯. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬, ಪು-೧೫೭.
೩೦. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಎಸ್, ಸುರೇಂದ್ರರಾವ್.ಬಿ (ಸಂ) ಲಲಿತಾಂಬ ಎನ್.ಆರ್ (ಲೇ), ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ನಿಲುವುಗಳು ಸಂಪುಟ-೪, ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಪು-೮೧.
೩೧. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಶೆಟ್ಟಿ, (ಸಂ), ಎಂ.ಮಹಾದೇವ ಪ್ರಸಾದ್ (ಲೇ) ವಿಜಯ್ ಕುಮಾರ್ ಎಂ.ಬೋರಟ್ಟಿ (ಅನು) ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ತುಮಕೂರು ವಿ.ವಿ, ಮೇ-ಆಗಸ್ಟ್ ೨೦೧೪, ಪು-೬೩.
೩೨. ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್,ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೧೯೯೮, ಪು-೧೩೬.
೩೩. ಶ್ರೀಪಾದ್ ಭಟ್, ಬಿಸಿಲು ಬಯಲು ನೆಳಲು, ವಿವಿ ತಾರಕೇಶ್ವರ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬

೩೪. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಸಂಚಯ, ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಸಂಚಯ, ೧೯೯೭, ಪು-೧.

೩೫. ಶೈಲಜ ವಿ, ಎನ್.ಎಸ್.ಶ್ರೀಧರ ಮೂರ್ತಿ (ಸಂ), ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ,(ಲೇ) ಸಂಚಯ, ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಸಂಚಯ, ೧೯೯೭, ಪು-೫.

೩೬. ಫಣಿ ರಾಮಚಂದ್ರ(ಲೇ), ವಿ.ಶೈಲಜ, ಎನ್.ಎಸ್.ಶ್ರೀಧರ ಮೂರ್ತಿ (ಸಂ), ಸಂಚಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಸಂಚಯ, ೧೯೯೭, ಪು-೧೧.

೩೭. ರವಿಕುಮಾರ.ನ (ಸಂ) ಸಿನಿಮಾ (ಆಶಯ,ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ) ಲೇಖಕ ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥ್, ಪ್ರತಿಭಾ ಯುವ ವೇದಿಕೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪, ಪು-೧೦೯.

೩೮. ಶೇಖರ್ ಪೂರ್ಣ, ಸಂಚಯ, ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಸಂಚಯ, ೧೯೯೭, ಪು-೩೫.

೩೯. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಯು.ಆರ್, ಸಂಚಯ, ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಸಂಚಯ, ೧೯೯೭, ಪು-೧೦.

೪೦. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಎಸ್, ಸುರೇಂದ್ರರಾವ್ ಬಿ, ಹಂ.ಗು ರಾಜೇಶ್(ಸಂ), ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳು, ಪ್ರದೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ (ಲೇ), ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ: ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ, ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೨೦೧೬, ಪು-೨೪೧.

ಅಧ್ಯಾಯ – ನಾಲ್ಕು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ : ಉಮಾಶ್ರೀ

ಅಧ್ಯಾಯ - ನಾಲ್ಕು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ಉಮಾಶ್ರೀ

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದೆ ಉಮಾಶ್ರೀ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯರಾಗಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿದ ನಟಿ. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ 'ಒಡಲಾಳ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸಾಕವ್ವ'ಳಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರ 'ಅಮೃತಘಳಿಗೆ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿಟ್ಟ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. 'ಅನುಭವ' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ಆ ಸಿನಿಮಾ ಹೆಸರು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತಾದರೂ ಮುಂದೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೆಯ ನಟಿಯರಾದರು.

ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಜೋಡಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. 'ಯಾರು ಹೊಣೆ' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಮನ ಸೆಳೆದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ನಂತರ ತುಂಬಿದಮನೆ, ಪುಟ್ನಂಜ, ಧಣಿ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ, ಕೋಟ್ರೇಶಿ ಕನಸು, ಶಾಂತಿನಿವಾಸ, ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರು, ಶಬ್ಧವೇದಿ, ಕುರಿಗಳು ಸಾರ್ ಕುರಿಗಳು, ಕ್ರಾಂತಿವೀರ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ನಿರ್ದೇಶನದ ವೈದೇಹಿಯವರ ಕಥೆ ಆಧಾರಿತ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಹಾಸ್ಯ ನಟಿ, ಪೋಷಕ ನಟಿ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಟಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಕೊಂಡು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟಿಯಾದವರು.

ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳೂ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯಂತಹ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಕ್ರಮಿಸಿದ

ಹಾದಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಿಸಲು ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು 'ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ' ಎನಿಸಿದರೂ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

**೪.೧ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆ**

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಹಿಂದುಳಿದ ಬಡ ನೇಕಾರ (ದೇವಾಂಗ) ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ೧೯೫೭ ಮೇ ೧೦ ರಂದು ಜನಿಸಿದರು. ಇವರ ತಂದೆ ರಂಗಪ್ಪ, ತಾಯಿ ನಿಂಗಮ್ಮ. ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ತಿಪಟೂರು ತಾಲೂಕಿನ ನೊಣವಿನ ಕೆರೆ ಗ್ರಾಮ ಇವರದು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ೮ ತಿಂಗಳು ಮಗುವಿದ್ದಾಗಲೇ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ನಂತರ ನೊಣವಿನಕೆರೆಯ ಬಡ ಮುಸ್ಲಿಂ ಕುಟುಂಬವೊಂದು ಮಗುವನ್ನು ಸಂಭಾಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಂತರ ತನ್ನ ತಾಯಿ ನಿಂಗಮ್ಮನ ಅಕ್ಕ ರೇವಮ್ಮ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಹೋರಾಟಗಾರ ಡಿ. ಮುನಿನರಸಪ್ಪ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ದತ್ತು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಹೆಸರು 'ಉಮಾದೇವಿ'ಯಾಗಿತ್ತು.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಅವರ 'ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ' ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮೊಕ್ಕಾಂ ಹೂಡಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ತಂದೆ ಮುನಿನರಸಪ್ಪನವರು ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಅಂಗಡಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ತನ್ನ ತಂದೆಯೊಡನೆ ಬಾಲಕಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂಗಡಿಯ ವ್ಯಾಪಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಮುಸುರಿ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ವಜ್ರಮುನಿ ಇತರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾ ನಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ನಟ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಣಿಮಂಜರಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರು.

ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಟ, ಪಾಠ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಚೂಟಿಯಾಗಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದ ಹೃದಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಕಬ್ಬನ್‌ಪೇಟೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಥಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಸದಾ ಮುಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅಣ್ಣಮ್ಮ ಮತ್ತು ಗಣೇಶೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಮೈದುಂಬಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರದ ತಾಯಿ ರೇವಮ್ಮನವರು ಮಗಳು ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಸಹಿಸದೇ ಬೈಗುಳ ಮತ್ತು ಹೊಡೆತಗಳಿಂದ ದಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಬ್ಬನ್‌ಪೇಟೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೇವಾಂಗ ಸಮುದಾಯದವರು ವಾಸಿಸುವ ಸ್ಥಳ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕತೆ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಉದಾರವಾಗಿರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಗಳು ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿಬಿಡಬಹುದು ಹಾಗೂ ರೂಪವತಿಯಾಗಿದ್ದು ಹದಿಹರೆಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಾರಿತಪ್ಪಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ರೇವಮ್ಮ ಅವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗಶಃ ಎಲ್ಲ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ನಡವಳಿಕೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಘನತೆ ಹಗೂ ಕುಟುಂಬವೆಂಬುದು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಘಟಕವಾಗಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತಾಯಿ ರೇವಮ್ಮ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಹೊರಟರು. ಆದರೆ ಅವರೊಳಗಿನ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಯಾರು ಬಂಧಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಬ್ಬನ್‌ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಶಾರದಾ ಗರ್ಲ್ಸ್ ಹೈಸ್ಕೂಲ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಥಮ ಪಿ.ಯು.ಸಿ.ಗೆ ಮಹಾರಾಣಿ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಸೇರಿದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಮನೆಯ ಬಳಿಯೇ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಟ ಪ್ರಮೀಳಾ ಜೋಷಾಯ್ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಮೀಳಾ ಜೋಷಾಯ್ ಆಗತಾನೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟಿ ಪುಷ್ಪಾ ಕೂಡಾ ಆಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಪರಿಚಿತರಾದರು. ಹದಿನೈದನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಜಾತಿಯ ಪುರುಷನೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಯಿತು. ಗಾಯತ್ರಿ ಮತ್ತು ವಿಜಯ್‌ಕುಮಾರ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಾದರು.

### ೪.೧.೧ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನ : ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷ

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಒಂದು ಕತೆಯಾದರೆ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಧಿಸಿವೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಬದುಕು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವಾಗ ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎರಡೂ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಬದುಕಿನಿಂದ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಸಾಧನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನಾಗಿಯಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾದ ಅಭದ್ರತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಲು ಹಾದಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ.

ಎಲ್ಲರ ಬದುಕು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯ ಹೋರಾಟದ ಹಾದಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಜೀವನಕ್ರಮ, ಸಾಧನೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಎಲ್ಲವೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ

ಅವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕು ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆಯೇ ಹೋರಾಟದ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷದ ಹಾದಿಯದ್ದು.

"ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಹುಮುಖೀ ಬದುಕಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುವುದು ಬುದ್ಧಿವಂತರ ತೀರ್ಮಾನಿತ ನಿಲುವುಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವ ಲೋಕದ ನೇರ ನಿರೂಪಣೆ ಅವರ ಗುರಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಅಂಶ ಗೌಣ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಏನೋ ಈ ಕೃತಿ ಹಿಂದುಳಿದ ಸಮುದಾಯಗಳ ಬಡ ಕುಟುಂಬಗಳ ಮಹಿಳೆಯೊಬ್ಬರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಪರೂಪವಾದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ"[1] ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ರೂಪತಾರ ಪತ್ರಿಕೆಗೆ ನೀಡಿದ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ' ಕೃತಿ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಈ ಮಾತುಗಳು 'ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಬದುಕಿನ ಕಥೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವೆಂಬ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಅದು ಯಾತನಾಮಯ ದಾರಿ' ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಪುಟಗಳನ್ನು ತೆರೆದಾಗ ಕಾಣುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎಂಟು ತಿಂಗಳ ಮಗುವಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೋಂಡು ಅನಾಥರಾದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಾಕು ತಾಯಿ ರೇವಮ್ಮ ಅವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರು. ಹಸುಳೆಯೊಂದು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಹೋರಾಟದ ಬದುಕು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಸಾಕು ತಾಯಿಯ ಕಟ್ಟೆಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು. ತನ್ನ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ವಂಚಿತರಾದವರು. ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಭಯದಿಂದ ಅದಾವುದನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗದೇ ಒಳಗೇ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅದುಮಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ತಾಯಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೋರಾಟವಾದರೆ, ಮದುವೆಯಾದ ನಂತರ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದರು.

ಅನೇಕ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ತನಗಿಂತ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ದೊಡ್ಡವರಾದ ಮತ್ತು ಅವಿದ್ಯಾವಂತನಾದ ತನ್ನ ಸಮುದಾಯದ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬನ ಜೊತೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರೇಮ ವಿವಾಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಪತ್ನಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾಳಜಿಯಿರದ ಉದಾಸೀನ ಭಾವದ ಕುಡಿತದ ಚಟವಿರುವ ಗಂಡನ ಗುಣಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಕಷ್ಟಕರವಾದವು. ಜೊತೆಗೆ ತವರು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಸಿವೆಯನ್ನು ಕಾಣದೇ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಗಂಡನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡು ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಬಡತನ ಮದುವೆ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಮೇಲಿದ್ದ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಮರುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು.

"ನನ್ನ ಅವರ ಬದುಕು, ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮ್ಯಾಚೇ ಆಗದಂತಹ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತಿತು. ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಹೆಚ್ಚೇಕೆ? ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಮೀಟಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆತ ನನ್ನ ಹತ್ರ ಬಂದರೇನೆ ಹೇಸಿಗೆ ಆಗೋ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಿಡ್ತು. ಎಳೇ ವಯಸ್ಸು, ಎಳೇ ಮನಸ್ಸು, ಅವನದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಮನಸ್ಸು ವಯಸ್ಸಿನ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಅವನ ಆ ರೌದ್ರಾವತಾರ, ಆ ಒರಟುತನ ಎಂಥಾ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಅಂತ ಯೋಚಿಸಿ."[೨] ಸಾಂಸಾರಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆ ಇರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇವರು ತಲುಪಿದ್ದರು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಅತ್ತೆ ರುದ್ರಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಓರಗಿತ್ತಿಯರ ಮೇಲೆ ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಗೌರವಗಳು ಇವರಿಗಿತ್ತು. ಸಾಂಸಾರಿಕವಾಗಿ ಗಂಡ-ಹೆಂಡಿರ ಜಗಳ, ಮೈಮುನಿಸು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಹಸಿವು ಮತ್ತು ಬಡತನ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಸಂಕಟಮಯವಾಗಿಸಿತ್ತು. "ನಾನು ಬಸುರಿ ಬೇರೆ, ಕಿತ್ತು ತಿನ್ನುವ ಹಸಿವು, ಏನೇನೋ ತಿನ್ನಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡ್ತಿ ಬಸುರಿ ಅಂತಲೂ ಕಣ್ಣೆತ್ತಿಯೂ ನೋಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಳಸಿದ ಹಿಟ್ಟನ್ನು ನೀರಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ತಿಂತಿದ್ದೆ ಹಸಿವೆ ನನ್ನನ್ನು ಎಷ್ಟು ಕಂಗೆಡಿಸಿತ್ತು. ಅಂದ್ರೆ, ಆಗಾಗ ಕಣ್ಣು ಕತ್ತಲೆ ಬಂದು ಬೀಳ್ತಿದ್ದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಉಪವಾಸ ತಾಳಲಾರದೆ ತಾಯಿ ಮನೆಗೆ ಹೋದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ಬಂದಿದ್ದೆ ಅಂತ ಒಂದು ಬಾಣಲೆ ಚಿತ್ರಾನ್ನ ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದು ಅಮ್ಮ. ನೀವು ನಂಬ್ತಿರೋ ಇಲ್ವೋ ನಾನು ಆ ಒಂದು ಇಡೀ ಬಾಣಲೆ ಚಿತ್ರಾನ್ನವನ್ನು ಗಬಗಬ ಅಂತ ತಿಂದು ಮುಗಿಸಿ ದೊಡ್ಡ ತಂಬಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ನೀರನ್ನು ಗಟಗಟ ಅಂತ ಕುಡಿದು, ಅಯ್ಯಪ್ಪಾ ಅಂತಾ ಗೋಡೆಗೆ ಒರಗಿದ್ದೇನೆ."[೩] ಮದುವೆಯ ನಂತರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅವಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಕುಟುಂಬದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯವಾಗಿ ಬದಿಗಿರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಇದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ, ದೈಹಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕು ಸಾಗತೊಡಗಿತು. ತನ್ನ ಅತ್ತೆಯು ಒಳ್ಳೆಯವರಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೀತಿ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದು. ಅವರ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಮುಂದೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸಂಗಮ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎದುರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗಮ್ ಸ್ಟಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಸೇಲ್ಸ್‌ಗರ್ಲ್' ಆಗಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ನಂತರ ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆ ಅಣ್ಣಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಬಳಿಯಿದ್ದ ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಶಾಪ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿ ತಿಂಗಳಿಗೆ ನೂರೈವತ್ತು ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ದುಡಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕುಟುಂಬದ ನೆರವಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅತ್ತೆಯ ಬಳಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ನಡುವೆ ಆಸ್ತಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ ಎನ್ನುವ ಗಂಡನ ಕಿರುಕುಳ

ನಿರಂತರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮನಸ್ತಾಪಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಜಗಳಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತವರು ಮನೆಗೆ ಬಂದರು. ಹಿರಿಯರು ಮಧ್ಯಸ್ತಿಕೆ ಮಾಡಿ ಮತ್ತೆ ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಬರುವಂತೆ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತೋರಿದ ಪ್ರತಿರೋಧ ಹೀಗಿತ್ತು.

"ನೋಡ್ರಣ್ಣಾ ನೀವೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬಂದು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಮಾತಾಡ್ತೀರಲ್ಲ, ನನಗೆ ಗೊತ್ತು ನನ್ನ ಗಂಡ ಅಂದ್ರೆ ಎಂಥವನು, ಅವನ ಸಂಪಾದನೆ ಎಷ್ಟು, ಅವನ ನಡವಳಿಕೆ ಏನು, ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಹಿಂಸೆ ಏನು, ಅವನು ಈಗ ನನಗೆ ಏಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗ್ತಾ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನೋದೆಲ್ಲಾ ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಅದು ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ನೀವು ಅವನನ್ನು ಇಷ್ಟು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತಾಡ್ತಾ ಇದ್ದೀರ, ಸರಿ ನಾನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಂಡೀಷನ್ನು, ಅವನು ಪುನಃ ನನಗೆ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದು ಹಾಕಿದರೆ ನೀವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ತಿಂಗಳಿಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ಅಂತ ವಂತಿಗೆ ಹಾಕಿ ನನ್ನ ಸಂಸಾರವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡ್ತೇವೆ ಅಂತ ಒಂದು ಅಗ್ರಿಮೆಂಟ್ ಮಾಡಿಕೊಡಿ, ನಾನು ಮರುಮಾತಾಡದೆ ಹೋಗ್ತೇನೆ."[೪] ಬದುಕಿಗೆ ಎದುರಾಗಬಹುದಾದ ಅಭದ್ರತೆಗಳನ್ನು ನೆನೆದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತೋರಿದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಧೋರಣೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಸಹಜ ರೂಪದಂತಿತ್ತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತನ್ನ ಪತಿಯೊಡನೆ ಒಂದು ಸಂಸಾರ ಹೂಡಿದರು. (ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತೆ ಹೊಸ ಕಾಯಕದ ಮೊರೆ ಹೋದರು. ಹಸಿವು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಮತ್ತೆ ಗಟ್ಟಿ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರು.) ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚು ದಿನ ಈ ಸಂಬಂಧ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪುನಃ ತವರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಮತ್ತೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಗರ್ಭಿಣಿ. ತಾಯಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ನಿಂದನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತವರು ಮನೆಯ ಬಚ್ಚಲು ಮನೆಯಲ್ಲು ಉಳಿಯಲು ರೇವಮ್ಮ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಅಲ್ಲಿ ಇಡ್ಲಿ ಮಾರಿ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಮತ್ತೆ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ ಮೀನಮ್ಮನ ಮನೆಗೆ ಹೋದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಮ್ಮ ತುಂಬಾ ಕಟುವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದಳು. ತಾಯಿಯೂ 'ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡು' ಎಂದು ಕಠಿಣವಾಗಿ ನುಡಿದುಬಿಟ್ಟರು.

ತಾಯಿಯ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ನೊಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಇಡ್ಲಿ ಮಾರಿ ಕೂಡಿಟ್ಟ ಹಣ ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಎರಡು ಸೀರೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತುಮಕೂರಿನ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಟುಬಿಟ್ಟರು. "ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಭ್ರೂಣ, ನಾನು ತುಮಕೂರಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಹೇಗಿದ್ದೆ ಅಂದರೆ ಈಗ ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಆಗುತ್ತೆ. ತಾಯಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ದೂರದ ಬಾವಿಯಿಂದ ನೀರನ್ನು ಸೇದಿ ತರಬೇಕು. ಆಗೆಲ್ಲಾ ಈ ಮೈ ಮಂಡೆ ಸ್ವಚ್ಛತೆ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಳಜಿ ಇಲ್ಲ. ತಲೆ ಎಣ್ಣೆ ಹಾಕ್ಕೋಬೇಕು, ತಲೆ ಬಾಚಿಕೋಬೇಕು, ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕುರಿತು ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲ.

ಹಸಿವು, ಹೊಟ್ಟೆಗೊಂದಿಷ್ಟು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕ-ತರಾತುರಿ. ಬಟ್ಟೆ ಒಗೆಯಲು ಸೋಪು ಬೇಕು. ಸೋಪು ತರಲು ಕಾಸೆಲ್ಲಿ? ಮೈ ಸ್ನಾನ ಮಾಡೋಣ ಅಂದ್ರೂ ಸೋಪು ಬೇಕು, ನೀರು ಬೇಕು, ನೀರು ಬೇಕಾದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಅಮ್ಮನಲ್ಲಿ ಹಗ್ಗ ಕೇಳಬೇಕು, ಹಗ್ಗ ಕೊಡುವಾಗಲೂ ನೂರೆಂಟು ಬೈಗುಳ. ತಣ್ಣೀರು ಸ್ನಾನ ಮಾಡಲು ಹಿಂಜರಿಕೆ, ಬಿಸಿನೀರಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಬೇಕು, ಕಟ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ತರಲಿ. ಇಡ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡಲೋ ಅಥವಾ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಲೋ. ಹೀಗಾಗಿ ಹದಿನೈದು ದಿನ ತಿಂಗಳ ಸ್ನಾನ, ಎಣ್ಣೆ ಕಾಣದೇ ಈ ದೇಹ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಎಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟತ್ತು ಎಂದರೆ, ನನ್ನ ತಲೆ ತುಂಬಾ ಹೇನುಗಳಾಗಿ ಅವು ಮೈಮೇಲೆ ಉದುರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೇ ತುಮಕೂರಿಗೆ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟೆ."[39]

ಬದುಕಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಕಟಗಳ ಪರಿಣಾಮದ ಫಲವಾಗಿ ತನ್ನ ತಾಯಿ ರೇವಮ್ಮನ ತಂಗಿಯ ಮನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಏನಾದರೂ ಸಹಾಯವಾದೀತು ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೊರಟಾಗ ಅಲ್ಲೂ ನೋವು ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನಿಂದ ಅವಮಾನ ಉಂಟಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಬದುಕನ್ನು ಅರಸಿ ಬೀದಿ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಟೇಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೇಡಿ ಹರಕು-ಮುರುಕು ದೋಸೆ ತಿಂದು ಗರ್ಭಿಣಿ ಜೀವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದಿನ ದಿಕ್ಕು ಕಾಣದೇ ಅಧೀರರಾಗಿದ್ದಾಗ ತುಮಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದವರ ಪೈಕಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದ 'ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣಾ' ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಮನಸು ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣನ ಸಹಕಾರ ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಒಂದಷ್ಟು ದಿನಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತುಂಬು ಗರ್ಭಿಣಿಯಗಿರುವಾಗ ನಾಟಕದ ಮೇಷ್ಟ್ರು ಗಂಗಾಧರಪ್ಪನವರ ಬುದ್ಧಿವಾದದಿಂದ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ತಾಯಿಯ ಮನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆತು ಮನೆ ಕೆಲಸದಾಳಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ತುಂಬು ಗರ್ಭಿಣಿಗೆ ಮನೆಕೆಲಸದ ಒತ್ತಡ, ಬೈಗುಳಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಗರ್ಭಿಣಿಯ ಸಂಕಟಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾದವು. ಹೆರಿಗೆ ನೋವು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರೂ ತಾಯಿ ಮಗಳ ಸಹಕಾರಕ್ಕೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ 'ಮೀನಮ್ಮ'ನ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ಸಹಾಯ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದರೆ, ರೇವಮ್ಮನ ಬೈಗುಳ, ಜಗಳಗಳನ್ನು ನೆನೆದು, 'ಜೀರಿಗೆ ಕಷಾಯ ಮಾಡಿ ಕುಡಿಯಮ್ಮ, ನಾನು ನಿನಗೆ ಸಹಕರಿಸಲಾರೆ' ಎಂದು ವಾಪಸ್ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೋವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದರು ಉಮಾಶ್ರೀ. "ಮೀನಮ್ಮ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಮನೆಗೆ ಹೋದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ನೆಲದಲ್ಲಿ ಉರುಳಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಗಂಜಿ ಬಸಿದು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ತುಪ್ಪ ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಕುಡಿದೆ. ಜೀರಿಗೆ ಕಷಾಯ ಮಾಡ್ಕೊಂಡು ಕುಡಿದೆ. ಏನೇ ಆದ್ರೂ ನೋವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಹೋಗ್ತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಡಿಮೆ ಆಗ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಅಮ್ಮ ಅನ್ನೋಳು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದಳೋ ಕಾಣೆ. ಈ ಗಾಯಿತ್ರಿ ಒಬ್ಬಳು ಪಿಳಿ ಪಿಳಿ ಕಣ್ ಬಿಡ್ತಾ ನನ್ನತ್ತಾ

ಕೂತಿದ್ವಾಳೆ. ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಂಚ ಇತ್ತು. ಆ ಮಂಚದ ಕಾಲನ್ನು ಹಿಡ್ಕೊಂಡು ಹೊಟ್ಟೆ ಅಮುಕಿ ನೋಪಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಮಲಗಿದೆ. ಆಗಲೇ ಸಾವಾದ್ರೂ ಬರಬಾರದೇ? ಈ ಅನಾಥ ಬದುಕು ಸಾಕು, ಅಂತೆಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ 'ಅಮ್ಮಾ' ಅಂತ ಈ ಗಾಯಿತ್ರಿ ಒಂದು ಕಾಲಿಗೆ ಅವುಚಿಕೊಂಡಾಗ ಇಲ್ಲ ನಾನು ಬದುಕಬೇಕು. ಈ ಮಗು ಮತ್ತು ಹೊಟ್ಟೇಲಿರೂ ಕಂದನಿಗಾಗಿ.[೬]

ತಾಯಿಯು ಅನೇಕ ಅಮಾನುಷ ವರ್ತನೆಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಬ್ಬರೇ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಹೋಗಿ ಮಗ ವಿಜಯ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಹಸಿ ಬಾಣಂತಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ತಾಯಿಯ ನಿಂದನೆ, ಮನೆಕೆಲಸದ ಒತ್ತಡ ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ಪೋಷಣೆಗೆ ಮಾಡಬೇಕಿರುವ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡನ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ತಾಯಿಯ ಅಮಾನುಷ ವರ್ತನೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕಿನ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಹಿಂದುಳಿದ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಾತಾವರಣವಿರಲು ಕಾರಣ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಬದುಕನ್ನು ತುಂಬಾ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಾಗಿದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ತಾಯಿ ಹೀಗೂ ವರ್ತಿಸಲು ಕಾರಣ ಅವರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಘಟನೆಗಳು, ಬದುಕಿನ ರೂಪಗಳು ಬಡ, ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಭಿನ್ನವೂ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆದ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ, ನಾಗರಿಕತೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಂತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಮುದಾಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಜನರ ಗುಂಪು ಅಥವಾ ಒಂದು ಕೋಮಿನ ಜನರು ಮಾತ್ರ ಒಳಪಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಸಮುದಾಯ ಅಥವಾ ಜಾತಿ ತನ್ನ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಆ ಸಮುದಾಯದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಬಹುಮುಖಿ ಆಯಾಮಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಮುದಾಯದ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡ ಗುಣಗಳು ಭಿನ್ನ-ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನಾಂಗಕ್ಕೊಂದು ಚರಿತ್ರೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಭಾಷೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಗುಣವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ

ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಪರಿಸರ, ಸಮುದಾಯಗಳು, ಕುಟುಂಬ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಅಧಿಕಾರದ ರಚನೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘಟನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಜಾತಿ' ಮತ್ತು 'ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧ'ವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಇವು ರಾಜಕೀಯ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುವ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು"[೭] ಎನ್ನುವ ಡರ್ಕ್ಸ್ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕು.

ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆ, ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಆ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿನಯದ ಅಂತಃಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಾದರೂ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಪರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜೀವನಾನುಭವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಥವಾ ತೋರಬೇಕಾದ ಕಲಾಕೃತಿ ಉಪಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸರಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಜೀವನ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

### ೪.೧.೨ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ : ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷ

ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ನೊಂದಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಾಯಿಯ ಬೈಗುಳ ನಿಂದನೆಗಳಿಗೆ ಬೇಸತ್ತು ತುಮಕೂರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸೀನರಿ, ಪರದೆಗಳು, ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸರಬರಾಜು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ 'ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣ' ಎಂಬುವವರು ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ನೊಂದಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಮಧುಗಿರಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಮಧುಗಿರಿಯ ಸಮೀಪದ 'ಪುರವರ' ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸಂಘಟಕರ ಮಾತಿಗೆ 'ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣ' ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ರುಕ್ಮಿಣಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಹಣ ಬರುವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕಾಯಕ ಮಾಡಬೇಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಒಪ್ಪಿದರು. ಯಾವುದೋ ಊರು, ಹೊಸ ಜನ, ಯರ ಪರಿಚಯವೂ ಇರದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಚಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಣ್ಣಮ್ಮನ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ

ಬೇಕಿರುವ ಹಣಕಾಸಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಬಂದಿರುವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣ ಕೊಡಿಸಿದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸದೇ, ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿದರೂ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಹೊಸದಾದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಬಣ್ಣದ ಬದುಕಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು. ರಂಗಪಯಣವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು.

"ಪುರವರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ರು, ರಾತ್ರಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸು, ಊಟ, ಆಸರೆಯೆಲ್ಲ ಕೊಡೋರು. ಅಡಕೆ ಪಟ್ಟಿ ಮನೆಯ ಹೊರಗೆ ಜಗುಲಿಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಹಾಕೋರು. ಅಲ್ಲೇ ಒಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಳಗೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನು"[೬] ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಅನುಭವಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕಿಗೆ ಇರುವ ಹೊಸ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ನಟಿಯರನ್ನು ಹೀಗೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸ್ಥಿತಿ ಭಾರತೀಯ ಸಮಜದ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಕ ಬಂದಿವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ತಾಲೀಮಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಊರಿನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಅಥವಾ ಇತರೇ ಯುವಕರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಉಪಟಳ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕಂಗಾಲಾಗಿಸಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರು. ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಅನುಭವಗಳೇ ಹೋರಾಟದೊಡನೆ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕಿಗೆ ಒದಗಿತು. ತುಂಬು ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮತ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ಎರಡನೇ ಮಗುವಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡಿದೆ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಒದಗಿದ ಅಭದ್ರತೆಗಳು ಎದುರಾದವು. ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿ ನರ್ಸರಿ ಟೀಚರ್ಸ್ ಟ್ರೈನಿಂಗ್‌ಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ ಬಳಿಯ ಮಕ್ಕಳ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ರಿಹರ್ಸಲ್ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ.

ಹಲವು ದಿನಗಳು ಹೀಗೆ ಟೀಚರ್ಸ್ ಟ್ರೈನಿಂಗ್ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವಾಗ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಒಮ್ಮೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೇಳಿಬಿಟ್ಟರು. "ಶಿವಕುಮಾರ್ ಅಂತ ಒಬ್ಬರು ನನ್ನನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳವರೆಗೆ ನೋಡಿ 'ಓಹೋ ನೀನೂ ಪಾರ್ಟ್ ಮಾಡ್ತಿಯೇನಮ್ಮಾ? ಸರಿ, ಬೇಕಿದ್ರೆ ಹೇಳಿ ಕಳಿಸ್ತೀವಿ' ಅಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮಾತಾಡಿದ್ರು (ಆತ ಈಗಿಲ್ಲ) ಮತ್ತೆ ಯಥಾ ಪ್ರಕಾರ ಮನೆ ಕೆಲಸ, ನರ್ಸರಿ ತರಬೇತಿ, ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗೋದು ಬರೋದು, ಒಂದು ದಿನ ನಾನು ನಡ್ಕೊಂಡು ಬರ್ತಿರೋವಾಗ ನಮ್ಮ 'ರಂಗ ಸಂಪದ'ದ ಮೈಕೋ ಚಂದ್ರು ಭೇಟಿ ಆದ್ರು. 'ಹೌದೇನಮ್ಮಾ ನೀನು ಮೊನ್ನೆ ಮಕ್ಕಳ ಕೂಟದ ಹತ್ತಿರ ಬಂದಿದ್ಯಾ! ಪಾರ್ಟು ಮಾಡ್ತೇನೆ ಅಂದ್ಯಾ? ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ರು. 'ಹೌದು' ಅಂದೆ. 'ನೋಡಮ್ಮಾ ನಮ್ಮದೊಂದು 'ರಂಗ

ಸಂಪದ' ಅಂತ ತಂಡ ಇದೆ. ನೀನು ಅದರ ಸದಸ್ಯೆ ಆಗಿ ಅಭಿನಯಿಸೋದಾದ್ರೆ ಬರಬಹುದು' ಅಂತ ಅಂದಾಗ 'ಆಯ್ತು' ಅಂತ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೆ"[38] ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯಾಣ ಇಲ್ಲಿಂದ ಶುರುವಾಯಿತು. ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆ ರಿಹರ್ಸಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಕಂಡ ತಾಯಿ ತಂದೆಗೆ ಸಂಶಯ ಕಾಡತೊಡಗಿತು. ರಂಗಸಂಪದದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗೋ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಬಂತು. ತಾಯಿಗೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ರಾದ್ಧಾಂತಗಳು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ತಾಯಿಯು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಈ ರೀತಿಯಿತ್ತು.

"ನಾಟಕ ಮಾಡಲು ಬಾಂಬೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾ! ಬಾಂಬೆಗೆ ಹೋಗೋರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಾನ ಮಾಡ್ತರಲ್ಲ? ನೀವೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿಗ್ಯಾಕೆ ಹೋಗ್ತೀರಿ ಅಂತ ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾನು ಹೋಗೋದು ಬ್ಯಾಡ"[೨೦] ತಾಯಿ ಆಡುವ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನದ ಮಾತುಗಳು, ನಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ಯಜಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗಲೇಬೇಕು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎದುರು ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳ ನಡುವೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಒಳಗಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಳು. "ನಾನು ಯಾವತ್ತು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಂತ ತರಬೇತಿಗೆ ಹೋದೆನೋ, ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಂತ ರಂಗಸಂಪದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ನೋ, ಅಂದ್ರೆ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಸಮಾಜದ ಮಧ್ಯೆ ಬಂದು ನಿಂತೆನೋ ಅಂದಿನಿಂದ ನನ್ನೊಳಗೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬದುಕುವ ಧೈರ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯ ಬರ್ತಾ ಹೋಯ್ತು. ಇನ್ನು ನಾನು ಈ ಮನೆ, ಅಮ್ಮ ಅನ್ನೋ ಭೂತಕ್ಕೆ ಹೆದರಬಾರದು. ನಾನು ನನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬದುಕಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಯ್ತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಬಾಂಬೆಗೆ ಹೋಗಲೇಬಾರದೆಂದಾಗ ರಿವೋಲ್ಟ್ ಆದೆ. ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡೇ ಹೊರಟುನಿಂತೆ"[೨೧] ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಈ ನಿರ್ಧಾರ ಅವರ ಬದುಕಿನ ರೀತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿತು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ತಾಲೀಮು, ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದು ಸಂಜೆ ತಡವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಕುಟುಂಬ ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಗಳನ್ನು ದಾಟಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಹಂತವನ್ನು ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ದಾಟಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನಾಟಕ ಮುಗಿಸಿದ ರಂಗಸಂಪದದ ತಂಡದವರು ಮುಂಬೈ ನಗರದ ವೀಕ್ಷಣೆ ಹಗೂ ಶಾಪಿಂಗ್‌ಗೆ ಅಂತೆಲ್ಲ ಹೋದರೇ ಹಣವಿಲ್ಲದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಟೆಲ್ ರೂಮಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿಯಿಂದ

ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಬಂದಿದ್ದ ಸುಂದರಶ್ರೀ ಕೂಡ ಇದ್ದರು. ನನ್ನ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡ್ಕೊಂಡಿದ್ಲು. ನಾನು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಗೂನ ಹಿಡ್ಕೊಂಡು ಅಳ್ತಾ ಕೂತಿರ್ತಿದ್ದೆ. ಏಕೆ ಅಂದ್ರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ದಿನಕ್ಕೂ ಏನೇನೋ ಸಾಮನು ತರೋರು ಅವರವರ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಫ್ರಾಕು–ಗೀಕು, ಶೂ ಅಂತ ಚೀಲದ ತುಂಬಾ ತರೋರು. ನನಗೋ ನನ್ನ ಮಗಳು, ಮಗನ ನೆನಪಿಸಿ ಅಳುವೇ ಉಕ್ಕೋದು. ಆಗೆಲ್ಲ ಸುಂದರಶ್ರೀ ಬಂದು 'ಏಯ್ ಉಮಿ ನೀನೂ ಹೋಗೆ ಪರ್ಚೇಸ್ ಮಾಡದೇ ಇದ್ರೂ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ, ನೋಡ್ಕಂಡಾದ್ರೂ ಬಾರೆ' ಅಂತ ಹೇಳೋಳು. ನಾನಾ 'ಇಲ್ಲ ಕಣೆ, ನನಗೆ ಹೋಗೊಕ್ಕಾಗಲ್ಲ ನನ್ನ ಹತ್ರ ಸೀರೆನೂ ಇಲ್ಲ' ಅಂದೆ. ತಾನೆ ಬಂದು ತನ್ನ ಸೂಟ್‌ಕೇಸಿನ ಒಂದು ಸೀರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದು ತಾನೇ ಉಡಿಸಿ ನನ್ನನ್ನು ಬಾಂಬೆ ಸುತ್ತಾಡಿಸಿದ ಹೃದಯವಂತೆ ಅವಳು."[೧೨] ಬಡತನ ಮತ್ತು ಅಸಹಾಯಕತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತುಂಬಾ ಅಧೀನರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಜೊತೆಗಿರುವವರ ಆಸೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ತನ್ನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಡುವೆಯೂ ಬದುಕಿರುವ ಅನನ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆಸರೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸದಾ ಈ ಬಗೆಯ ಬದುಕು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಸರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೇ ಹೊರತು ಹಣವಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸುಂದರಶ್ರೀಯವರು ತೋರಿದ ಅನುಕಂಪ ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಾಸ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎದುರಿಸಿದ ಮಾನಸಿಕ ಹೋರಾಟದ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಕೂಡ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎನ್ನುವ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಗೆ ಎದುರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳ ಬಹುಮುಖಗಳಿರುವ ಕಥನವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ, ಹೆಸರು, ಖ್ಯಾತಿ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಒತ್ತಡಗಳ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು.

"ನಾನು ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದು ಒಬ್ಬ ಭಾರೀ ನಟಿಯಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಹಂಬಲ ಹೊತ್ತಲ್ಲ. ಕರ್ತವ್ಯ, ಪೂರ್ವೈಕೆಯ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟುವ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಭಾರ ಹೊತ್ತು. ನಾಟಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಐನೂರು, ಸಾವಿರ ಪಡೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹಣ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಿನಿಮಾ ನಟಿಯಾಗಿ ನಾನು ಬರುವಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾರಣ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆಗಿ ಈ ಆರ್ಥಿಕ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವೇ ಆಗಿತ್ತು. ನನ್ನಿಬ್ಬರ

ಮಕ್ಕಳ ಭವಿಷ್ಯ ನೆಟ್ಟಗಾಗಬೇಕು. ಮನೆ ಮಾರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಿಸಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಣ ಬೇಕು, ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಅದನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನೋ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದೆನೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಿಗೆ ಮನಸೋತು ಅಲ್ಲ. ನಾನು ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಲು, ಗೆಲ್ಲಲು ಬಂದವಳು. ನನ್ನ ಅನುಭವ, ನೋವು, ನರಕ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬರಬಾರದು ನಾನು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲಾ ವಂಚನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದೇನೆಯೂ ಅವೆಲ್ಲಾ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬರಬಾರದು. ಒಬ್ಬ ತಾಯಿಯ ಆಸೆ, ಕಾತರವು ಇದೇ ಅಲ್ಲೇನೆ? ಏಕೆ ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತರಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯ ಅದು. ಈ ಮಕ್ಕಳ ಮಟ್ಟಗ ಕಾರಣಕರ್ತನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಏಕಾಂಗಿ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ನಾನು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸವಾಲು. ಇದನ್ನು ನಾನೆಂದೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಆಗಿತ್ತು. ಆ ಛಲ, ಹಠ ನನ್ನನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದೆ. ಆ ಗುರಿ, ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಾನೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಹಿಸಲು ಸಿದ್ಧಳಿದ್ದೆ- ಸಿದ್ಧಳಾದೆ"[೧೩]

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಎಂಬುದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ತೀರಾ ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಏಕಾಂಗಿ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ದಾರಿಯಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಮಹಾತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಭರವಸೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಅವಕಾಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಮೇಲಿದ್ದು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಿನಿಮಾ ಯಾನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿಜಯಮ್ಮ ಅವರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳ ಹಾಗೂ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಧ್ವನಿಯಿದೆ.

"ಈ ಹುಡುಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರ್‍ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಹೊಂದೋಲ್ಲ, ಬಿಡಮ್ಮಾ. ಇಲ್ಲ ಸಾರ್ ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆ ಕಲಾವಿದೆ. ಮೊದಲ ಸಲ ನಿಮ್ಮತ್ರ ಬಂದಿರೋದ್ರಿಂದ ಭಯ ಇರುತ್ತೆ.

ನಾನೇನು ಹುಲಿನಾ, ಕರಡಿನಾ? ನೀವೇನೇ ಹೇಳು, ನಾಟಕದೋರೆಲ್ಲ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಮುಂದೆ ಝೀರೋಗಳೇ, ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಮಾತಾಡಬೇಡಿ ಇವತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರೆಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದವರೆ.

ಅಯ್ಯೋ ಅವರೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು, ಈ ಅಮೆಚೂರ್ ಕಲಾವಿದರು ಅಣ್ಣಾ, ನೀವು ತಪ್ಪು ತಿಳಿದಿದ್ದೀರಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಖಭಾವದಲ್ಲೇ ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ನಿಪುಣರು. ಕ್ಯಾಮೆರಾದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ್ದು ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಈ ಹುಡುಗಿಗೆ ಎರಡೂ ರಂಗದ ಅನುಭವವಿದೆ. ಈ ತರಹದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆಗಳು ಚಿತ್ರಗಳು ಸರಿಯಮ್ಮ ನಮಗಲ್ಲಿ

ನೀವೇನು ಸಿನಿಮಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತರ ಮಾಡೋರಾ? ಸಿನಿಮಾಗೆ ಸಿನಿಮಾದೇ ಭಾಷೆ ಇದೆ ತಾನೇ ಅದನ್ನು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕಲ್ವ? ಕಡೆಗೂ ಪ್ರತಿಭೆನಾ ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಮಾಡೋನು ನಿರ್ದೇಶಕ ತಾನೇ? ಯಾಕೆ ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡ್ತಿದ್ದೀರಿ ಈವತ್ತು."[೧೪]

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರ ಬಳಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಲು ವಿಜಯಮ್ಮ ಅವರ ನಡೆಸಿದ ಈ ಸಂವಾದದ ಭಾಗ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ತಳೆದಿದ್ದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ನಟನೆಯೆಂಬುದರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಜಯ ಅವರ ಶಿಫಾರಸ್ಸಿಗೆ ಬೆಲೆಕೊಟ್ಟು 'ಅಮೃತಘಳಿಗೆ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ನೋಡಿದ್ದರು, ಪಾತ್ರವು ಸಪ್ಪೆಯಿತ್ತು, ನಟನೆಗೆ ಯಾವ ಅವಕಾಶಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೇ ಹೊರತು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಮುತುವರ್ಜಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶನದ ಶೈಲಿಯಾದರೂ ಅದರೊಳಗೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಸಿನಿಮಾ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆ ಮುಖ್ಯವೂ ಮತ್ತು ಅಮುಖ್ಯವೂ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಏನೆಂದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಜೀವನದ ಅವಮಾನಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ಅವಮಾನವಾಗಿ ದಾಖಲಾಯಿತು. ಬಿಟ್ಟರೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರು ನೀಡಿದ ಅವಕಾಶ ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

"ಒಮ್ಮೆ ಸೆಟ್‌ಗೆ ಹೋದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀಗೆ ಒಂದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಆಕೆಗೆ ಸ್ಕಿನ್ ಟೈಟ್ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಲು, ಸೊಂಟ, ಬೆತ್ತಲು ಎಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ ಚರ್ಮದ್ದೇ ಬಣ್ಣದ ಪಾರದರ್ಶಕ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ತೊಡಿಸಿದ್ದರು. ಚಲನೆಯ ಸಂಜ್ಞೆ ಬಂದಾಗ ತಟ್ಟನೇ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಚಲಿಸಿ ಸೊಂಟ ಭಾಗಿಸಿ ಬಳುಕಿದಾಗ ಆ ಉಡುಗೆ ಪಟ್ ಎಂದು ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಕೆ ಉಡುಪು ವಿನ್ಯಾಸಕನ ಬಳಿ ಓಡಿ ಹೋಗಬೇಕು ಬೇರೆ ತೊಟ್ಟು ಬರಬೇಕು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಎರಡು ಮೂರು ಸುತ್ತು ಇದೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿತ್ತು. ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ವಿಪರೀತ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಿತ್ತು. ಆಕೆಯಿಂದ ಸಮಯ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಸಿಟ್ಟು, ಪ್ರತೀ ಸಲ ಹೊಲೀಬೇಕು ಹೊಸದು ಕೊಡಬೇಕು ಎಷ್ಟು ಖರ್ಚು ಮಾಡುವುದು ಹೊಸಬರಿಗೆ ಎಂಬುದಾಗಿತ್ತು. 'ಏನಮ್ಮಾ ಅಷ್ಟು ಗೊತ್ತಾಗಲ್ವ? ಕಾಸ್ಟೂಮ್ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಾಕ್ಕೋ, ನೀವು ಸಮಯ ಮತ್ತು ದುಡ್ಡು ನುಂಗ್ತೀರಿ, ಮೈಮೇಲೆ ಎಚ್ಚರ ಇರ್ಲಿ?' ಎಂದು ಆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಗುಡುಗಿದ."[೧೫]

ಸಹನಟಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಈ ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೇ ಚಿತ್ರರಂಗದೊಳಗೆ ಮೇಕಪ್ ಮ್ಯಾನ್, ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಡಿಸೈನರ್

ಹಾಗೂ ಇತರರ ಜೊತೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇವರುಗಳ ಸ್ಪರ್ಶ ಸುಖದ ಚಪಲಕ್ಕೂ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಿರುಕುಳ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟ ಬುತ್ತಿ. ಸೆಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ಅವಮಾನಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದವರ ಎಷ್ಟು ಜಾರಿ ಮೊಸರು ಮತ್ತು ಸಾರಿಗೆ ನೀರು ಬೆರೆಸಿ ಊಟ ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡ ವಿಜಯಮ್ಮ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಹಿಳೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರರಂಗ ನಡುವೆ ಇರುವ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಅನೇಕ. ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಶೋಷಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸದಾ ಮುತುವರ್ಜಿ ವಹಿಸಿದರು. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎದುರಿಸಿದ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆ, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಅವರ ಹೋರಾಟದ ಬದುಕನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

"ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ವತಿಯಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣವೊಂದು ಏರ್ಪಾಟಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಾತನಾಡುವುದಿತ್ತು. ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಲೆಂದು ಸುಮಾರು ಆರೇಳು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಯಾರಾಗಿದ್ದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿ ಎಂದು ಮೊದಲೇ ನನಗೆ ಸೂಚನೆ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಾತಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದೆ. ನನ್ನ ಅನುಭಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಕಿರಿದಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೇಳದೇ ನಾಟಕದ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನ ಮೊದಲ ಹಂತದಿಂದಲೂ ಮಾತನಾಡಲು ಶುರು ಮಾಡಿದೆ. ಸಮಯ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೊಟ್ಟ ಸಮಯಕ್ಕಿಂತ ಒಂದತ್ತು ನಿಮಿಷ ಜಾಸ್ತಿ ಮಾತನಾಡಿದೆ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವದ ಆರಂಭಿಕ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ತನಕ ತಲುಪಿದ್ದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು 'ಸಾಕು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನಿಮ್ಮ ಮಾತುಗಳನ್ನು. ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಅದನ್ನೇ ಥಿಯರಿ ಮಾಡಿ ಹೇಳಿ' ಎಂದರು. ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಕ್ಷಣ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೀಡದೇ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಧನ್ಯವಾದಗಳು ಅಂತ ಹೇಳಿ ಹೊರಟುಬಿಟ್ಟೆ. ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಎಚ್.ಎಸ್ ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಅವರು ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರು ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇಸರವನ್ನು ನನ್ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ನಾನು ಈ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ, ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ, ಸಾಹಿತಿ ಅಲ್ಲ ನನಗೆ ಯಾವ ಬೇಸರವೂ ಆಗಿಲ್ಲ ನನ್ನ ಮಿತಿಗಳ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ."[೧೬] ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಶ್ರೇಣೀಕರಣದ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಲೇ ಅಕ್ಷರದ ಆಚೆಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಈ ಘಟನೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಬಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಕ್ಷರ ರೂಪಿ, ತರ್ಕ ರೂಪಿ,

ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪಿ ಎಂದು ನಂಬಿಸಿರುವ ಸುಳ್ಳುಗಳು ಬಹುಬೇಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ಸಂಭ್ರಮದ ಆತ್ಮ ಸುಖದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಟ ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನ ಅನುಭವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾಳೋ ಹೊರತು ಅಕ್ಷರ ರೂಪದಿಂದಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಕೂಡ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಈ ಭಾಷಣ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಚಿವರಾಗಿದ್ದರು. ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಏರಿದರೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಬಗೆಯ ಅಪಮಾನ, ನೋವು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ, ಲಿಂಗತಾರತಮ್ಯದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನವಿರಬಹುದು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಒಟ್ಟು ಬದುಕನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ 'ಅಧಿಕಾರ'ದ ಸ್ವರೂಪ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತುಳಿಯುವ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಬರುವಾಗ ತೊಡಕುಂಟು ಮಾಡುವ, ಅವಮಾನ ಅಥವಾ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ.

### ೪.೨ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ನಟನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಯಾವುದೇ ರಂಗಶಾಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿತವರಲ್ಲ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿ, ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದ 'ಅಮೆಚೂರ್ ನಟಿ' ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ತಾವು ತಲುಪಿದ ದಾರಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

### ೪.೨.೧ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಮನೆ ಬಿಡುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಎದುರಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ಭವಿಷ್ಯದ ಯಾವ ಗುರಿಗಳೂ ಇಲ್ಲದೇ ಇವರು ಹೊರಟಿದ್ದು ತುಮಕೂರಿಗೆ. ಅಲ್ಲಿ ತಾನು ಬಯಸಿದವರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಸಹಕಾರ ದೊರಕದೇ ಇದ್ದಾಗ ದಿಕ್ಕು ಕಾಣದೇ ಯಾರದೋ ಮನೆಯ ಜಗುಲಿ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೀನರಿ, ಪರದೆಗಳು, ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸರಬರಾಜು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ 'ಮೂರ್ತಿ

ಅಣ್ಣ'ನವರ ಪರಿಚಯವಾದರೂ ಅವರ ಮೂಲಕ ಪುರವರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು 'ರುಕ್ಮಿಣಿ' ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದರು. ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿರದ, ಯಾವ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ, ಪರಿಚಯವಿರದ ನಾಟಕದ ತಂಡದೊಂದಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರು.

ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸಿದ್ದಳ್ಳಿಯ ಚೇರ್ಮನ್ ನಂಜಪ್ಪನವರ ಬಳಿ ಪುರವರದ ಹಿರಿಯರೊಬ್ಬರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಕೆಳಗಿನಂತಿದೆ.

"ನೋಡಣ್ಣಾ, ಆ ಹುಡುಗಿ ಮೂರ್ತಿ ಅಣ್ಣ ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವಳು. ಊರುಕೇರಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಅನಾಥೆ. ನಾವು ಇಷ್ಟು ದಿನ ಪಾರ್ಟು ಕಲಿಸಿದೆವು. ಊಟ ಹಾಕಿದೆವು. ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಹುಡುಗಿ. ಇನ್ನು ಈ ಊರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇಟ್ಕೋಳೋದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಆ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ ಹುಡುಗ, ಅವಳು ಅವನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೇಳಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ಪುಂಡು ಹುಡುಗರನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಏನೇನೋ ಪ್ಲಾನ್ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ ಬೇರೆ. ನಾಟಕ ಮುಗಿದು ಬೆಳಗು ಹರಿಯೋ ಹೊತ್ಗೆ ಇನ್ನೇನು ಆಗುತ್ತೋ. ಅಣ್ಣಾ ಏನ್ಮಾಡೋದು? ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು 'ಅಂತಾ ಗಲಾಟೆ ಗಿಲಾಟೆ ಆಗೋ ಹಗಿದ್ರೆ ನಮ್ಮೊಟ್ಟಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಕಳಿಸಿ, ನಾವು ನಮ್ಮೂರಲ್ಲಿ 'ದೇವದಾಸಿ' ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದಷ್ಟು ದಿನ ಪಾರ್ಟು ಕಲಿಸಿ, ಊಟ ಹಾಕಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ತೀವಿ"[೧೭] ಹೀಗೆ ಪುರವರದಿಂದ ಸಿದ್ನಳ್ಳಿಗೆ ಮುಂದಿನ ದೇವದಾಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಹೊರಟರು. 'ಗಂಗಾಧರ ಮೇಷ್ಟ್ರು' ದೇವದಾಸಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು, ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಊಟ ಉಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಪುರವರದಿಂದ ಸಿದ್ನಳ್ಳಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ನಂಜಪ್ಪನವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನ ಮನೆಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಗಂಗಾಧರಪ್ಪನವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಉಳಿದುಕೊಂಡರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತುಂಬು ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮರಳಿ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತು.

ಗರ್ಭವತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿ ಸುತ್ತಿ, ನಾಟಕದವರನ್ನೇ ತನ್ನ ಬಂಧುಗಳು ಎಂದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾ, ಹಲವರ ಪ್ರೀತಿ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು, ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು.

ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಣ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು, ಯಶಸ್ವೀ ನಟಿಯಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪುರವರದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯಾಣ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಶಾಖೆಯ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಇವರಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯರಾಗುವಂತೆ ಇವರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆಗಳೇ ಮಾಡಿದವು.

ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಸಿದ್ಲಘಟ್ಟದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗೆಳತಿ ಪುಷ್ಪಾ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದೆ ಇವರಿಗೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡಿಸಿದರು.

"ಒಂದು ದಿನ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಸರ್ಕಲ್ ಬಳಿ ಪುಷ್ಪ ಅವರ ಭೇಟಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಆಯಿತು. ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪು, ಶಾಲಾ ದಿನಗಳ ಒಡನಾಟ ಸಂಸಾರ, ಮಕ್ಕಳು ಮರಿ, ಕಷ್ಟ–ಸುಖ ಇವೆಲ್ಲಾ ಆದ ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಂಕೋಚದಿಂದಲೇ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ತನಗೂ ಯಾವುದಾದರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಿಸು ಎಂದುಕೇಳಿದರು. ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಯೋಚಿಸದೇ ಪುಷ್ಪ 'ನಡೆ, ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಬಾ, ಇಂದು ನೆಲಮಂಗಲದ ಬಳಿ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆ. ನೀನು ದರ್ಬಾರ್ ಸೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತಿಯಂತೆ ಬಾ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಟೇ ಬಿಟ್ಟರು. ನೃತ್ಯದ ಗಂಧ ಗಾಳಿಯೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಶಾಲಾ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ, ಗಣೇಶೋತ್ಸವ, ಅಣ್ಣಮ್ಮ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿದಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿದ ಅನುಭವ ಏನೇನು ಇಲ್ಲ. 'ನೃತ್ಯ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದಾಗ 'ಹೆಂಗೆ ಬರುತ್ತೋ ಹಂಗೇ ಮಾಡೆ' ಎಂದು ತಮ್ಮದೇ ಉಡುಪು, ಗೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಳಿಸಿದರು. ಈ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಮೊದಲ ಭಕ್ಷೀಸು ೫೦ ರೂಪಾಯಿಗಳು."[೧೮]

ಹೀಗೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಪಡೆದು ನಂತರ ಬೆಂಗಳೂರು ಗ್ರಾಮಾಂತರ, ತುಮಕೂರು ಗ್ರಾಮಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದರು. ರುಕ್ಮಿಣಿ, ದ್ರೌಪದಿ, ಚಿತ್ರಾಂಗದೆ, ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ಬಾರಿ ಮಾಡಿದರು. ಹಾರ್ಮೋನಿಯ ಮಾಸ್ತರುಗಳು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನು ತಪಸ್ಸಿನಂತೆ ಕಲಿತರು. ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರೀತಿ, ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಸಂಪೂರ್ಣರಾಮಾಯಣ, ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಮಹಿಮೆ, ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸ್ವಯಂವರ, ಬಬ್ರುವಾಹನ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು.

### ೪.೨.೨ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಮೈಕೋ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಅವರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ರಂಗಸಂಪದ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡ ಸೇರಿದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಮೊದಲು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ. ಅದಾಗಲೇ ೨೦–೨೫ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ ನಾಟಕದ ಪತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆ

ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಮೊದಲು ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದು ಯಶಸ್ವೀ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳು ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳು ಮುಂದೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಖಾಯಂ ಆಯಿತು. ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ನಂತರ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದು ಅನೇಕ ಸವಾಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಯಯಾತಿ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಾಕ್ಷಿಕಲ್ಲು, ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಹಯವದನ, ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಯರ್ಮಾ, ತುಘಲಕ್, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಮೀಸೆ ಬಂದೋರು, ಜರ್ಮನ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ಬೆನಿವಟ್ಸ್ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಶ್ರೀಮಾನ್ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನು ಹಾಳು ಸೋಮನು' ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರದು ಯಶಸ್ವೀ ಅಭಿನಯವಾಗಿತ್ತು.

**ಅ. ಒಡಲಾಳ**

"೮೦ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ 'ರಂಗ ಸಂಪದ'ದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ 'ಒಡಲಾಳ' ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. 'ರಂಗಸಂಪದ' ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕ ಬಹುಮಾನ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಬಂದಿದ್ದ ನಾಟಕ 'ಒಡಲಾಳ' ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಿಜಿಕೆ ರಚಿಸಿದ ರಂಗರೂಪ. ಆದರೆ ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹುಮಾನ ಬರಲಿಲ್ಲ. ತೀರ್ಪುಗಾರರಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಜಿಕೆಯ ಒಡಲಾಳದಲ್ಲಿ 'ಸಾಕವ್ವ' ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಳು."[೯೯]

ಅನುಭವ ಜನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆಯೋ ಅನುಭವ ತುಂಬಿದ ಬದುಕು ಕೂಡ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವಿವಿದ ಅನುಭವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದುಡಿಯುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿ, ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿ, ಓದು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಪುಟಗಳನ್ನು ಓದುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ ಪತ್ರಿಕೆ ದೆಹಲಿ ಎಡಿಷನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಪತ್ರಕರ್ತರೊಬ್ಬರು 'ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಂತಲೇ ಏನಾದರೂ ಆಸ್ಕರ್ ಬಹುಮಾನ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ದಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು' ಎಂದು ಬರೆದಿತ್ತು. ಈ ಉದಾಹರಣೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂಬಂತೆ ಗಮನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

"Odalala touches the core of the viewers heart with its powerfull theme, rhythamic dialogues and superb direction. Umashree, as sakavva, turns in a

superlative performance. If there is an Oscas for a woman stage artist, then Umashree will be a very strong contender for it"[೨೦]

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯದಲ್ಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೀಡಲಿಲ್ಲ. ಒಡಲಾಳ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮೊದಲು ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ನಟಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಹಂಚಿಕೆಯಾಗಿ ಆಕೆ ಹದಿನೈದು ದಿನ ತಾಲೀಮು ಮಾಡಿ ನಂತರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದರಂತೆ. ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೇ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಪಡೆದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬಹುದು, ಸಿನಿಮಾ ಇರಬಹುದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಗುರುತಿಸಲು ಸೋತಿದೆ. ಆದರೆ ತನಗೆ ದೊರಕಿದ, ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡ ಅವಕಾಶಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಮರ್ಥ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಕವ್ವನ ಸಂಕಟಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಸಂಕಟಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ದಲಿತ, ಹಿಂದುಳಿದ ಸಮುದಾಯಗಳ ಮೇಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಒತ್ತಡ ಸಾಕವ್ವನದ್ದೂ ಹೌದು. ಉಮಾಶ್ರೀಯದ್ದೂ ಹೌದು. ಹಾಗಾಗಿ ದೇವನೂರರ ಸಾಕವ್ವನಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಕಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಕವ್ವಳೇ ಆಗಿ ಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೆ ಅನುಭವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ತಾನಿದ್ದ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನೆಮಾದ ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಂದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕವ್ವನಿಗೂ ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ. ಎರಡೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಆದರೂ ಎರಡರ ನಡುವೆಯೂ ಖಂಡಿತಾ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಸಾಕವ್ವ ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿಯರ ನಡುವೆ ಆಂಗಿಕ, ಭಾಷೆ, ಅಭಿನಯ, ಶೈಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಸಾಕವ್ವನನ್ನು ಶೋ ಕೇಸ್ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಹೊರತು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಕವ್ವ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವ ಅಥವಾ ಪುಟ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ತುಂಬಾ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿ ಬರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ತನ್ನ ಸಮುದಾಯದೊಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕು ಅವರ ಧ್ವನಿ, ಭಾಷೆ, ಆಂಗಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಮುದಾಯದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೊಳಗೆ ನಟಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ

"ಉಮಾಶ್ರೀ ಮಾಡ್ತಾಳೆ ಅಂದಿದ್ರು, ಅರ್ರೇ ಯಾವುದೋ ಮುದುಕಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡ್ಸಿದ್ರು"[೨೧] ಹಾಸನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಡಲಾಳದ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ ನೋಡಿದ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಾತಿದು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸದೇ ಪಾತ್ರದ ಆಶಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ಆವರಣವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿದರು. ಇದು ನಟನೆಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಶಕ್ತಿ. ನಟರಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವಾಗ ತನ್ನನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಕಥನಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರದ ಪೋಷಣೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ನಟಿಯಾಗಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗುವ ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವ ಗುಣದಿಂದ. "ಉಮಾಶ್ರೀ ರಾಜೇಂದ್ರಬಾಬು ನಿರ್ದೇಶನದ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಇಮಿಟೇಟ್ ಮಾಡಿದರು. ಅದಕ್ಕೊಂದಿಷ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿ ಜನ ಗದ್ದಲ ಎಬ್ಬಿಸಿದರು. ಸಿನಿಮಾದವರಿಗೆ ಸಾಕವ್ವನ ಇಮೇಜ್ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನಿಸಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡು. ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಮಡಿ'ವಂತಿಕೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ"[೨೨] ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿ ಬದುಕು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ನಾಟಕ ಇರಬಹುದು, ಸಿನಿಮಾ ಇರಬಹುದು. ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರೊಳಗಿರುವ ರಾಜಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎಂದು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದು ಅವರ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಎಂದು ನಟಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯರು.

"ಆ ದಿನ ೧೯೮೩ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೧, ಕೈಲಾಸಂ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರ ಅವತ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚ. ದಲಿತರ ಹಲ್ಲೆಯು ಮೈದಳೆದು ನಿಂತಿತ್ತು. ನಾಗರೀಕ ಜಗತ್ತಿನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಂಡು ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಅಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಲೋಚನೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ದಿಕ್ಕನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿದ ಆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡು ಸರಿಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳೇ ಕಳೆದಿವೆ. ಇಂದೂ ಆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮರು ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೆ ಜನರು ಮುಗಿಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದು ನಡೆದ ನಾಟಕ 'ರಂಗಸಂಪದ' ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಒಡಲಾಳ' ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿ ದೇವನೂರು ಮಹದೇವರ ಅದ್ಭುತ ನೀಳ್ಗತೆ ಆಧರಿಸಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗ ಈ ಮಹತ್ವದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾದರು. ಆ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಿಜಿಕೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು 'ಒಡಲಾಳ'ದ ಸಾಕವ್ವ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಉಮಾಶ್ರೀ"[೨೩] ಇಂದಿಗೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಂತೆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕು. ನಾಟಕ ನೋಡಿದರೆ ಒಡಲಾಳದಂತಹ ನಾಟಕ ನೋಡಬೇಕು, ನಾಟಕ ಮಾಡಿದರೆ ಒಡಲಾಳದ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ನಾಟಕ ಒಡಲಾಳ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಡಲಾಳ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಕಥನದಿಂದ, ನಿರ್ದೇಶನ ದರ್ಶನಗಳಿಂದ, ಸಮರ್ಥ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವದ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮುದುಕಿಯ ಆಂಗಿಕತೆ,

ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ, ಚಾಮರಾಜನಗರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡು, ನೋವು ಮತ್ತು ಅವಮಾನವನ್ನು ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯ ಸಾಕವ್ವನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

"ಹವ್ಯಾಸಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ', 'ಯಯಾತಿ', 'ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ', 'ಒಡಲಾಳ', ಮುಂತಾದ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಭಿನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮನ್ನೇ ಒತ್ತೆ ಇಟ್ಟಂತೆ ನಟಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದು ಕನ್ನಡದ ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಕುತೂಹಲಕರ ಸಂಗತಿ. 'ಸಹಜ', 'ಲೀಲಾಜಾಲ', 'ಅದ್ಭುತ', ಎಂಬ ಎಷ್ಟೇ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಪರಿಯನ್ನು, ಪರಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಹೋದರೆ ಭಾಷೆ ಸೋತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ನಟನೆಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೇ ಸಾಟಿ"[೨೪] ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಂತೆ ನಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನರು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟರು.

"Odalala has a harijan family, the starkness of poverty and their exploitation for the lines of its frame. The rest in all filled by one chavacter, one woman. She is like a qorld unto herself sakavva, brilliantly portrayed as a toltering old piece of flesh but with the spirit of five Umashree, who is in real life only 25 years old. It was a performance which should get her award of the year in theatre. The language is rumbustions and she utters it with a shalpness of tongue that has the andience gasping. The emotions are raw the relationship a sharp and bittle. The social condition cruel and unrelenting everything is held together by thus woman with a bent back but a strong heart who is yet as vulnerable as could be ranga sampada's appearance in delhi would be justified with this one perfamance alone"[೨೫] ಈ ಮೇಲಿನವುಗಳು ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಬಡತನ, ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪ ಎಲ್ಲವೂ ದಲಿತಕೇರಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಒಡಲಾಳ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರವೆಂಬ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ತನ್ನ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಸಾಕವ್ವನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ನೋವು, ಅಸಹಾಯಕತೆಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣ ೨೫ ವರ್ಷದ ಯುವತಿ, ಕಥನದ ಭಾವನೆಯಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ

ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ೭೫ ವರ್ಷದ ಮುದುಕಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವ ಮತ್ತು ಬಾಗುಬೆನ್ನಿನ ಅಪ್ಪಟ ಮುದುಕಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಒಡಲಾಳ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

**ಆ. ಯಯಾತಿಯ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ**

"ದೇವಕುಲದೊಳಗಿರುವ ಅಸುರತನ, ಅಸುರರಲ್ಲಿ ಇರುವ ದೈವತ್ವ ಇವುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗೋದೇ ಇಲ್ಲ. ನೀವು ಸಾಹಿತಿಗಳು ರಚಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುಗ ವಲಯ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ಈ ನೆಲದ ಕಟ್ಟ ಕಡೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗೋಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಯಬೇಕೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಎಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕೃತಿ ನಾಟಕ ಆದ್ರೂ ಕೂಡ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವುದು ಶೇಕಡಾ ಐದಾರು ಇರಬಹುದು. ಹಾಗೂ ಹೀಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ದೇವಯಾನಿಯರ ಮತ್ತು ಇಂಥದ್ದೇ ಅದೆಷ್ಟೋ ಕಥೆಗಳು ಗೊತ್ತಾಗೋದು ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಆಗುವುದು ಕೆಲ ಮಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ಇದರಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ. ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುವುದಾರೂ ಹೇಗೆ ಅನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸದಾ ಕಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ"[೨೬] ಸತ್ಯ ಅಕ್ಷರಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿ ದಾಖಲಾಗುವ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮಾತಾಡಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವರ ಸಮಾಜಪರ ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು ಆಸೆ ಏನು ಎಂಬುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಿತು.

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಎನ್ನುವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಅಂತರಂಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕಾಡಿರುವುದೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಪಾತ್ರದ ಬಯಕೆ ಮೂಡಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳು ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಮತ್ತು ನೊಂದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರತೀಕದಂತೆ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಯಯಾತಿಯ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಕಾಡಲು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಕೂಡ.

**೪.೨.೩ ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ**

ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸುವುದೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. NGEF, ITI, HMT, HAL, BEL, MICO ಮುಂತಾದ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಕಲಾಸಂಘಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಆಯೋಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ

ಅಭಿನಯಿಸಲು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಬೆಳಗ್ಗೆಯಿಂದ ರಾತ್ರಿಯವರೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹುಮಾನ ಕೂಡ ಉತ್ತಮ ನಟಿ, ಪೋಷಕನಟಿ ಎಂಬಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳ ಮೂಲಕ ಬರುತಿತ್ತು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ನಟಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳಲ್ಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿದ್ದರೂ ಯಾವ ತಂಡವೂ ವೈಷಮ್ಯ ಮಾಡದೇ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ ವಿನಃ ದ್ವೇಷ, ವೈಷಮ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕಾಲದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ತುಂಬಾ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ಆದಾಯವು ಬರುತಿತ್ತು.

"೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಹುರುಪಿನಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉಸಿರು ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದರೇ, ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಬ್ಯಾಂಕ್ ಉದ್ಯೋಗಿಗಳು ಹಾಗೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹಾಗೂ ಖಾಸಗಿ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳ ನೌಕರರು, ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಉತ್ತಮ ನಟಿಯರ ಬೇಡಿಕೆ ಅಪಾರವಾಗಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ನಟಿಯರ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿದರು. ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕೂಡ 'ಶಿಪ್ಟ್'ಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ರಿಹರ್ಸಲ್‌ನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ ನ್ಯಾಯ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."[೨೭] ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭಾಷೆಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಇದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಬಹಿಷ್ಕೃತರು, ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮರಸ್ವಾಮಿ, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಮೀನಿನ ಹೆಜ್ಜೆ, ಕಾಡು, ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ, ಕತ್ತಲೆ ದಾರಿ ದೂರ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಕುರಿದೊಡ್ಡಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಕದಡಿದ ನೀರು, ಈ ಗಂಡಸರು, ಶೋಧನೆ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಭಾಗ್ಯ, ಕನಸು ನನಸು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು.

### ೪.೨.೪ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮಹತ್ವದ ಕ್ಷೇತ್ರ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕಾ

ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶೋಧವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಂಡಂತಹ ನಂತರ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಒಡನಾಟದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು. ಅಮೃತಘಳಿಗೆ, ಬಂಗಾರದ ಜಿಂಕೆ ಮುಂತಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರಿಗೆ ಯಾವ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರ ಮಾಡಿ ಬಹಳ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದು ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಹಾಸ್ಯ ತಾರಾಜೋಡಿಯಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದವು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ಅಭದ್ರತೆಯ ತಾಣಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಮಕ್ಕಳ ಶಿಕ್ಷಣ, ಬದುಕು, ಮನೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಇಲ್ಲದೆ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡವು. ಮಕ್ಕಳ ಭವಿಷ್ಯ ಕಟ್ಟಲು ಮತ್ತೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಒಂದು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಹತಾಶೆ ಮತ್ತು ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ದಾಟಿಕೊಳ್ಳಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬಂದರು. ಆಗ ಮತ್ತೆ ಇವರಿಗೆ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸ ತುಂಬಿ ಆಸರೆಯಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಇಡಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಸಹಕಾರದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಂತಹ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನಾಡಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿ 'ಸೂಳೆ ಸಂಪತ್ತು' ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಬಿಡುವಾದ ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಅನೇಕ ನಟರೂ ಇದ್ದರೂ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಾಲಪ್ರಜ್ಞೆ, ಹಾಸ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರು ಹೊಂದಿರಬೇಕಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟರು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಮೊದಲು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಸಿನಿಮಾ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತುಂಬುವಂತಿತ್ತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕ್ಷೀಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾಲೀಕರುಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಟಿ.ವಿ. ಮಾಧ್ಯಮ, ಸಿನಿಮಾಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಜನರು ಬರುವುದನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿ

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಕಂಪೆನಿಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯು ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಗಿಬಿದ್ದು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಜನ ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಿಲ್ಲರೆ ಕಾಸು, ನೋಟುಗಳ ಹಾರವನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಹಾಕಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ನಟನೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಿದ್ದ ರಂಗದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

"ಹತ್ತಾರು ಕಂಪೆನಿಗಳು, ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಎಲ್ಲಾ ಕಂಪೆನಿಗಳಿಗೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯೇ ಬೇಕು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್ ಹಿಟ್. ಸೊರಗಿದ್ದ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಅನೇಕ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲಗೊಂಡಿದ್ದ ಮಾಲೀಕರು ಹಲವಾರು ಮಂದಿ, ಅರೆ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗುತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು ನೂರಾರು ಮಂದಿ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಕುಟುಂಬಗಳಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜೀವಾನಿಲವಾದರು. ಕಂಪನಿಯೊಂದು ಕ್ಯಾಂಪ್‌ನಲ್ಲಿ ನಷ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದಾದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕಂಪೆನಿಯ ಮಾಲೀಕರ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು"[೨೮]

ಕಲಾವಿದರ, ಕಂಪೆನಿ ಮಾಲೀಕರ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಂಬಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಕಲಾವಿದರ ಅಭದ್ರತೆಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತನ್ನ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಬಂಡವಾಳವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಲೆಯನ್ನೇ ಕಾಯಕ ಎಂದು ಕೊಂಡವರಿಗೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನ ನಟನೆಯನ್ನೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಯ ಸಚಿವ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಇಳಿದ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರದ ದೇವಿಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗೆ ನೆರವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

'ಸೂಳೆ ಸಂಪತ್ತು' ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದರೆ, 'ಬಸ್ ಕಂಡೆಕ್ಟರ್' ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಅಪಾರ ಹೆಸರು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಎಚ್ಚರ ತಂಗಿ ಎಚ್ಚರ, ಹಸಿರು ಬಳೆ, ಗೌಡರಗದ್ದಲ, ಬಸ್ ಹಮಾಲ, ಮಲ ಮಗಳು, ಧರ್ಮದೇವತೆ, ಸೊಸೆ ಹಾಕಿದ ಸವಾಲು, ಸೊಸೆ ತಂದ ಸೌಭಾಗ್ಯ, ಕೈಲಾಗದ ಗಂಡ ಕೈಲಾಸ ಕಂಡ, ಚಿನ್ನದ ಗೊಂಬೆ, ಕಾಳಿಂಗ ಸರ್ಪ, ಬದುಕು ಬಂಗಾರವಾಯಿತು, ನನ್ನ ಗಂಡನ ಹೆಂಡತಿ, ಹುಡುಕಿ ಹೋದ ಮಗ ಹುಡುಕಿ ಬಂದ ಸೊಸೆ, ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀ ಸಂಗಮೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯಸಂಘ, ಗುಡಿಗೇರಿ, ಶ್ರೀ ಹುಚ್ಚೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಶ್ರೀ ಕುಮಾರ ವಿಜಯ ನಾಟ್ಯಸಂಘ, ಹಾನಗಲ್, ಚಿತ್ತರಗಿ ಕಂಪೆನಿ, ರಾಜು ತಾಳಿಕೋಟೆ ಕಂಪೆನಿ, ಕೇಜಿಯಾರ್ ಡ್ರಾಮಾ ಕಂಪೆನಿ, ಷೇಕ್ ಮಾಸ್ತರ ಕಂಪೆನಿ ಮೊದಲಾದ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಕತೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನ ಗೆದ್ದಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತಂದರು. ಇವರ ಅಭಿನಯದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳು ಹಾಗೂ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿಮಾತೃ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟ್ಯಸಂಘ, ಕಂಪೆನಿಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬದುಕು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ ವಿನಃ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ತನಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಟಿಯಾಗಿ ಕೂಡ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

**೪.೨.೫ ಅರೆ ವೃತ್ತಿಪರ ನಾಟಕ**

'ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲೆ ತುಂಬಾ ಸೇವಂತಿಗೆ ಹೂ ಮುಡಿದು, ಒಡವೆ ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಹಳ್ಳಿ ಪೆದ್ದು ಹುಡುಗಿ ಮಾಡ್ರನ್ ಆಗುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಪಾತ್ರ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು. ನವಿರು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಟ್ಟೆ ಹಿಂಡುವಷ್ಟು ನಗು ತರಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಗೆದ್ದ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ. ೧೯೮೩ ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ಶುರುವಾಗಿ ಇದುವರೆಗೂ ಕಂಡ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೧೫೫೮. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ೪೬೦ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ ನಗೆ ನಾಟಕವಿದು.

ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸುಳಿಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಮತ್ತು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗೆ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. 'ಆಚೆ ಮನೆಯವಳು ವಾಲೆ ತೊಟ್ಟರೆ ಈಚೆ ಮನೆಯವಳು ಕಿವಿ ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವುದು' ಅನ್ನುವಂತೆ, ಒಂದು ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ನಡುವೆ ಇರುವ ನವಿರು ಹಾಸ್ಯದ ಕಥಾ ಹಂದರದ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ. ಆಧುನೀಕತೆಯ

ಸೆಳಕು ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಗ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಇದು ತನ್ನದೇ ಕಥೆ ಎಂಬಂತೆ ನಗುವಿನಲ್ಲೇ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕ. ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ, ಕಿರುತೆರೆ ಹಿರಿತೆರೆ ಕಲಾವಿದ ಸರಿಗಮ ವಿಜಿ ಅವರು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು.

“ಉಮಾಶ್ರೀ ನನಗೆ ಪರಿಚಯವಾದದ್ದು ಪ್ರಮೀಳ ಜೋಷಾಯ್ ಅನ್ನುವ ಕಲಾವಿದೆಯಿಂದ. ಮೊದಲು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು ಒಮ್ಮೆ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ನಿಮಗೆ ಇಷ್ಟ ಆದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀರೋಯಿನ್ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿ ಅಂದೆ. ಅದಕ್ಕವರು ಒಪ್ಪಿ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಮಹಾಶಕ್ತಿ ಆಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಭವ್ಯ, ಆಶಾ, ಲತಾ, ರೇಖಾದಾಸ್, ಮಂಜುಳಾ, ಸಿಹಿಕಹಿ ಗೀತಾ, ಪ್ರಮೀಳಾ ಜೋಷಾಯ್, ಸುಧಾ ನರಸಿಂಹ ರಾಜು, ಸುನಂದಾ, ಶ್ರೀದೇವಿ ಹೀಗೆ ಹಲಾವರು ಕಲಾವಿದೆಯರು ಇದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯೇ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೇ ಸಾಟಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಉಮಾ ಎನ್ನುವ ಹೆಸರನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಬಂದು ಬದಲು ಮಾಡಲಾಯಿತು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನಾಟಕ ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ತುಂಬಾ ಇಮ್ಪ್ರೂವೈಸ್ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಮೀರಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದೂ ಕಾಲು ಗಂಟೆ ಇದ್ದ ನಾಟಕ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅದು ಎರಡೂವರೆ ಗಂಟೆ ಹೋಗಿದ್ದೂ ಕೂಡ ಉಂಟು. ಉಮಾಶ್ರೀ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಮತ್ತು ಅವರು ಡೈಲಾಗ್ ಡೆಲಿವರಿ ಮಾಡುವಾಗ ಜನರೆಲ್ಲಾ ಓ ಓ ಅನ್ನೋರು. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಜನರ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಅನ್ನೋದು ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ ಎರಡನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದ ಎಲ್ಲಾ ಷೋಗಳು ಹೌಸ್ ಫುಲ್, ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಿಪ್ಲೈನಿಂದ ನಮ್ಮ ಇಬ್ಬರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದರು ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳುವೆ ಅದೇನೆಂದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಪೇಪರ್ ಓದುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಿತ್ತು. ಅವತ್ತು ಪ್ರಜಾಮತ ಪೇಪರ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಪರ್ಟಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದೆವು. ಆ ಪೇಪರ್ನಲ್ಲಿ ಬೆಳಗೊಳದ ಗೊಮ್ಮಟೇಶನಿಗೆ ಮಹಾಮಸ್ತಕಾಭಿಷೇಕ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು 'ರೀ ನೋಡ್ರಿ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ಚಿತ್ರ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ' ಎಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಡೈಲಾಗ್ ಹೊಡೆದು ಬಿಟ್ರು. ಸಿಕ್ಕಿದ್ದೇ ತಡ ನಾನೂ ಕೂಡ ಹೊಸ ಡೈಲಾಗ್ ಪಂಚ್ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ

ಅವರು ಗೊಮ್ಮಟೇಶನ ಚಿತ್ರ ನೋಡ್ರೀ ಅಂದಿದ್ದಕೆ ನಾನು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ 'ಅಲ್ಲವೇ ಎಲ್ಲಾ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಪೇಪರಿನಲ್ಲಿ ಶಾರುಕ್ ಖಾನ್ ಅಮೀರ್ ಖಾನ್ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿದ್ರೆ ನೀನೇನೆ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ಚಿತ್ರ ನೋಡ್ತಿದ್ದೀಯಲ್ಲೇ' ಅಂದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬಂದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು ಆಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕದಿಂದ ಕೈ ಬಿಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಇಂಪ್ರೂ ಮಾಡಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ತಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಲು ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ನಾವು ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಜಾಗ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆಸಿ ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೆಚ್ಚುವಂತೆ ಮಾಡಿದವರೂ ಕೂಡ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೆ. ಸಾವಿರಾರು ಷೋಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಬದಲಾಗಿ ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದರ ಮಜಾ ನಿಜಕ್ಕೂ ಖುಷಿ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಉಳಿದ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಈ ತರಹ ಇಮ್ಪ್ರೂವೈಸ್ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೊಟ್ಟಂತಹ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದದ್ದು. ಹೀಗೆ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕ ಇಂದಿಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನನಗೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಾಂಟೆಂಪರರಿ ಮಾಡಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಕೂಲ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ."[೩೯]

ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಫುಲ್ಲತೆಯಿಂದ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆ ದೊರಕುವುದು ಒಂದು ಅಭದ್ರತೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಪಠ್ಯವನ್ನು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ರಂಗಭಾಷೆ. ನಗೆ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಲಾವಿದರು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಘಂಟೆ ನಡೆಯಬೇಕಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕ ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಎರಡುವರೆ ಗಂಟೆಗಳು ನಡೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಾಲ, ದೇಶ ಬಯಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅನೇಕ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭ, ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಮನೋಲೋಕ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಸಹನಟರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

"ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದರೆ ಮೇಕಪ್ಪು, ಉಡಿಗೆ, ತೊಡಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿ ಇರಬೇಕಿತ್ತು. ಕೊಂಚವೂ ಏರು ಪೇರಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್

ಅವರೇ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಚಿಟಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಉಡುಗೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೊದಲು ಒಳಗೆ ಒಂದು ಸ್ಕರ್ಟ್, ಆಮೇಲೆ ಒಂದು ಗೌನ್, ಅದರ ಮೇಲೆ ಸೀರೆ ಉಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮ್ಯಾಚಿಂಗ್ ವಡವೆ ಚಪ್ಪಲಿ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂಚೂರು ಗೊಂದಲ ಆಗದ ಹಾಗೇ ತೊಟ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಲೈಟ್ ಆಫ್ ಆಗಿ ಆನ್ ಆಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ಬದಲಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಾಜರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ರೀತಿ ತಕ್ಷಣ ಬಟ್ಟೆ ಬದಲಿಸಲು ಅನುಕೂಲ ಆಗುವ ಹಾಗೇ ಅವರೇ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗುವಂತಹ ವಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಕೂಡ. ಬಟ್ಟೆ ಬದಲಿಸಲು ಗ್ರೀನ್ ರೂಂಗೆ ಹೋಗಬೇಕಂತಲೇ ಏನಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಓಟಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ತೊಂದರೆ ಆಗದಂತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೈಡ್ ವಿಂಗ್‌ನಲ್ಲೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಟ್ಟೆ ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಚೇಂಜ್ ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಅಯ್ಯೋ ಯಾರದ್ರೂ ನೋಡಿದ್ರೆ ಅನ್ನುವ ಯಾವ ಸೋಫೆಸ್ಟೀಕೆಟೆಡ್ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲದ ನಟಿ ಅವರು. ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಬೇಕು, ನಂಬಿ ಬಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಂತಸವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು ಅನ್ನುವುದು ಒಟ್ಟು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಎಲ್ಲ ಸರಿ ಇದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತುಂಬಿದ ರಂಗ ಮಂದಿರವಿದ್ದರೆ ಆಯಮ್ಮನಿಗೆ ಮೂಡ್ ಕ್ರಿಯೇಟ್ ಆಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಶುರು ಮಾಡಿದ್ರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಲು ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳು ಸಾಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವರ ಜೊತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕೋ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್‌ಗಳಿಗೂ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬಲು ಅವಕಾಶ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಲಾವಿದೆಯರಿಂದ ನಾನು ನೋಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗಿರುವ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಏನು ಬೇಕೋ ಅದನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಗುಣ ಮಾತ್ರ ಸದಾ ಎಲ್ಲರ ಮನದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿಯುವಂಥದ್ದು. ನಿಜಕ್ಕೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಬ್ಬ ಕನ್ನಡ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗ ನಾಯಕಿ."[೩೦]

ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಅಥವಾ ನಟಿಗೆ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ನಟಿಯರಂತೂ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಲು ಸ್ವತಃ ಕಾಳಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ನೋಡುಗ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲ ನಟಿಯರು ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್‌ನ್ನಿನವರು ಕೊಟ್ಟ ಉಡುಗೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯಂತವರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆಯುವ ಸಂದರ್ಭ, ಆಂಗಿಕತೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೀನ್‌ಗಳು ಬೇಗ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಲು ಮತ್ತು ಕಳಚಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು

ಸುಮಾರು ಹತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಉಡುಗೆಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ಗೆಲ್ಲುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ನಟಿಸುವ ನಾಟಕವೂ ಗೆಲ್ಲಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಆಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಇದೇ ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸದ ವಿಭಾಗ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಭಿನ್ನ. ಆದರೆ ಆಶಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷ-ಭೂಷಣ ಉಂಟು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಎಂದುಕೊಂಡಾಗ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮಿನುಗುತಾರೆ ಕಲ್ಪನಾ ಅವರ ನಟನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರ ವೇಷ-ಭೂಷಣಗಳೂ ಕೂಡ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ನಟಿಯೊಬ್ಬಳ ಪಾತ್ರವಾಗಲು ಬೇಕಾಗುವ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಲಕರಣೆ ಎಂದು ಕಲಾವಿದರು ಎಂದುಕೊಂಡಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ಬೇಡುವ ಉಡುಗೆ-ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ಆಳ ಅಗಲಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾದನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯ್ಕೆ ಗುರಿ, ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

"ಎದುರು ಮನೆ ಯಶೋಧ ಅನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ವಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು ಯಶೋಧಳ ಪಾತ್ರ. ಅಲ್ಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೇ ಹೀರೋಯಿನ್. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅತ್ಯದ್ಭುತ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದರು. ಆ ನಾಟಕ ಕಂಡ ಯಶಸ್ಸು ಕೂಡ ದೊಡ್ಡದೇ. ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆ ನಾಟಕವೂ ಕಂಡಿತು. ಆದ್ರೆ ಸೆಟ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಪರ್ಟಿ ದೊಡ್ಡ ಮಟ್ಟದ್ದು ಆಗಿತ್ತು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ನಾಟಕ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಇಂದಿಗೂ ಮರೆತಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಟು ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಅಂತ ದುಡ್ಡು ಕೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದ ಮೊದಲು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹಣ ಕೊಡಲು ನಮಗೂ ಕೂಡ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನಾಟಕ ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಬಜಾಜ್ ವೆಸ್ಪಾದಲ್ಲಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಒಮ್ಮೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕ ಇತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬದಲು ಬೇರೆ ನಟಿ ಅವತ್ತು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ತಿಳಿದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಶರ್ಟು ಪಟ್ಟಿ ಹಿಡಿದು ಕೇಳಿದ್ರು ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಳಿಗೆ ಏಕೆ ಪಾರ್ಟ್ ಕೊಟ್ಟೆ. ನಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲ್ವಾ? ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ರೆ ನಾ ಸುಮ್ಮನಿರಲ್ಲ ಎಂದು ದಬಾಯಿಸಿ ಕಿರುಚಾಡಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯಾದ ನಡವಳಿಕೆ ಅವರ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿತ್ತೇ ಹೊರತು ದ್ವೇಷವನ್ನಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕೇಳುವ

ಓನ್ನೆಲೆಯ ಒಳಗೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಅನ್ನೋದನ್ನು ಮರೆಯೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿನಯ ಕಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಹಕ್ಕನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ತನ್ನದು ಅಂದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅದನ್ನು ಜೀವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಲೈಟ್ ಬಾಯ್ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಕಾಣುವ ಗುಣ ಅವರದ್ದು.

ಕಷ್ಟದಿಂದ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಈ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಲು ಆಕೆಯ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಕಮಿಟ್ಮೆಂಟ್ ಕಾರಣ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ನಂಬರ್ ಒನ್ ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಹೇಳಲು ಹೆಮ್ಮೆ. ಹಾಸ್ಯ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಯಾವ ಪಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟರೂ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿದೆ ಉಮಾಶ್ರೀ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ ಮತ್ತು ಭೀಮಾ ತೀರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿನಯ ನೋಡಿದ್ರೆ ಮೈಯೆಲ್ಲಾ ಜುಮ್ಮನದೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಉಮಾಶ್ರೀ ರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರ ನೋಡಬೇಕು."[೩೧] ಎಂದು ಸರಿಗಮ ವಿಜಿಯವರು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ಅನೇಕ ನಟಿಯರಿಗೆ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ದುಡಿಮೆಯ ಅಥವಾ ಹಣ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಆಗಿ ತೋರಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಟಿಸಿ ಖಾಲಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ನಟಿಯರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾಲೋಕೇಶ್‌ರವರು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ಹೊರತು ಹಣ ಮಾಡುವ ಉದ್ಯಮವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅರಿತ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ವಚ್ಛೆಯಿಂದ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇನ್ನಾರೋ ನಟಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಹಕ್ಕೊತ್ತಾಯ ಎಂದು ಕೇಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಟರು ರಂಗಭೂಮಿಗೋಸ್ಕರ ತುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಹಾಸ್ಯ ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುವ ಹಾಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ವಿಜಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವರೊಳಗಿದ್ದ ಪಾತ್ರವಾಗುವ ಗುಣವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಗೆನಾಟಕಗಳು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದರೆ ಅದು ಕಾಲದ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ರಸಾನಂದವನ್ನು ದರ್ಶನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಕೊಡಬೇಕಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಎದುರಿಗಿರುವ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೇ ಸುಮ್ಮನೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಆಟ ಅಷ್ಟೇ. ಜನಪದರ ಅನುಭವ ಲೋಕವೂ

ಹೀಗೆ. ಬದುಕು ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬದಲಾಗಬಹುದಾದ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ಗಳಿಂದಲೇ. ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್. ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಆದರ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಗಕ್ಕೆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಕೂಡಾ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದಾಗಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಅದು ಆ ಕ್ಷಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಭು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮೂಲ ಬರಹಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ನಿಷ್ಠ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ತೋರಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಜನಪದದಂತೆ ಇವಕ್ಕೆ ಸದಾ ಹೊಸದಾಗಲು ಚಲನಶೀಲತೆ ಉಂಟಾಗುವದು ಕಲಾವಿದರಿಂದ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಕಾಣುವ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಬರಹವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ತನ್ನ ಮೂಲ ರೂಪವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಳೆದು ಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಮೀರಿ ಕಲಾವಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ರಂಗಪಠ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಲೋಕವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ನಡೆಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕುಗ್ಗುವ ಅಪಾಯಗಳೂ ಉಂಟು. ಈ ರೀತಿ ಕುಗ್ಗಿದ್ದಕ್ಕೂ ರಂಗ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾಂಟೇನಿಯಸ್ ಆಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು ಜನಪದದಂತೆ ಬೆಳೆದವುಗಳು.

ಜನಪ್ರಿಯ ಅರೆ–ವೃತ್ತಿಪರ ನಾಟಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮದ ಯಶೋಧಳಾಗಿ ಹಗಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸಂಜೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನಾಗಿ ಅದೇ ರಾತ್ರಿ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದ್ರೌಪದಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೆರಡು ದಿವಸಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧಾ ನಾಟಕದ ರುದ್ರಾಂಬೆಯಾಗಿ ಹೀಗೆ ಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಈ ಅಪ್ಪಟ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆ. ಬದುಕಿಗೂ ಕಲೆಗೂ ಸಾಧನೆಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ಸವಾಲು. ನಾಟಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಬದುಕಿಗೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿರುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲಾ ಹಂತದಲ್ಲೂ

ಸ್ಪಂದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಡುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಮಾಜ ಕಾರ್ಯಕರ್ತೆ ಸಹ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಸಮಾಜವಿಲ್ಲದೇ ಕಲೆಯಿಲ್ಲ, ಕಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ನಂಬಿಕೆಯುಳ್ಳ ಈ ಸಾಕವ್ವ ಇಂದಿಗೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಮಟ್ಟದ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಭೆ.

ಬರೆದದ್ದು ಮತ್ತು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಆಗಬೇಕು ಅಂತಲೂ ಏನಿಲ್ಲ. ಬರೆಯುವ ಮತ್ತು ದಾಖಲಿಸುವ ಕೆಲಸ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಂದ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಆಗಬೇಕಾದವರು ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ತಾವು ಏನನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೌಖಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಲಕ್ಷಣವೇ ಇದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಂಥಹ ಅನೇಕ ಜನವಾಣಿ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳಿಂದಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಯಾರೂ ಹೇಳದೇ ಯಾರೂ ದಾಖಲಿಸದೇ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ಜನರ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ಕೆಲವರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಸಿಗುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಾಹಕ ಆಗುವ ಗುಣ ಉಮಾಶ್ರೀಯಂಥ, ನಾಗರತ್ನಮ್ಮನಂಥಹ, ಚಿಂದೋಡಿ ಲೀಲಾ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಹೀಗೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ, ರಂಗ ಚರಿತ್ರೆಯೊಳಗೆ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

೨೦೧೫ನೇ ಸಾಲಿನ ವಿಶ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ ದಿನಾಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕ್ರಜಿಸ್ಟೋಫ್ ವಾರ್ಲಿಕೊವಸ್ಕಿ ಅವರು ನೀಡಿದ ಸಂದೇಶದಲ್ಲಿ "ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಜವಾದ ಗುರುಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ವೇದಿಕೆಯಿಂದ ದೂರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಮತ್ತು ಇವರಿಗೆ ರಂಗಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ಹಳಸಲು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಯಂತ್ರದಂಥಹ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ಮತ್ತು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಜಗತ್ತನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು ಕಾತರಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರನ್ನು ದಾಟಿ ಮಿಡಿಯುವ ಮೂಲವನ್ನು, ಜೀವಂತ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಕೇಂದ್ರಿಕೃತವಾದ ಅಥವಾ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬದಲು ನಕಲು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದ ಕೆಳಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತುಂಬಿರುವ ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ.

ಅನಿವಾರ್ಯದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯ ಈ ಗ್ರಹದ ಅಂತ್ಯವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪದ ಅಂತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ವಿಧಾನದ ಅಂತ್ಯ ಅವರ ತೀಕ್ಷವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಇಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತ, ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ವೇಗವಾಗಿ, ಹೊಸ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಅಭಿಮುಖವಾದ ಇಂತಹ ಜಗತ್ತಿನ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿರುವ ನಮಗೆ ಈ ಬೆಂಕಿಯು ಬಹುಬೇಗ ಮುಂದೆಂದೂ ಹಿಂತಿರುಗದಂತೆ ನೀರಸವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು

ಇದರಿಂದ ನಾವು ನಿಸ್ಸಾಹಯಕರಾಗಿ ಭಯಭೀತರಾಗಿ ದಿಕ್ಕು ತೋಚದಂತಾಗುತ್ತೇವೆ. ಗೋಪುರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗದ ನಾವು ಹಠದಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಗೋಡೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಾರವು. ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳೇ ನಮ್ಮ ರಕ್ಷಣೆ ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ನುಂಗಿಹಾಕುತ್ತವೆ. ದ್ವಾರದ ಆಚೆ ಗೋಡೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯವಿರದು. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಬೇಕು. ಚೈತನ್ಯ ಪಡೆಯಬೇಕು."[೨] ಹೀಗೆ ಶ್ರೀಕಂಠ ಗುಂಡಪ್ಪ ಅವರು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಿರ್ಮಿತ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತಾನೇ ಚರಿತ್ರೆ ಆಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ತತ್ವ ಸತ್ವ ಎಲ್ಲಾ ಈ ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಂಬುವ ಮತ್ತು ಅದರಂತೆ ಜೀವಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಲ್ಲೇ ಇರುವುದು. ಕಲಾವಿದೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ.

### ೪.೩. ಸಿನಿಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳು

ಸಿನೆಮಾ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಬಂದವರು ಉಮಾಶ್ರೀ. ಸಿನೆಮಾಗೆ ಬರುವ ಮೊದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲೂ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅಭಿನಯದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನೆಮಾ, ಅಮೇಲಿನ ಸಿನೆಮಾ ಅಥವಾ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಿನೆಮಾ ಎಂದು ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು 'ಅನುಭವ'ದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈಗ ಕೊಟ್ಟರು ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ ಆಗಲೇ ಈಗಿನ ಗುಲಾಬಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಒಂದು ಗ್ರಾಫ್ ಒಳಗೆ ಇಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಭಿನಯದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಧ್ಯಾನಿಸಿ, ಪಾತ್ರ ಬಯಸುವ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲೂ ನೀಡುತ್ತಾ ನಟಿಸುವವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೀಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಬಗೆಯ ನಟರು ಯಾವ ನಟನೆಯನ್ನಾದರೂ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹವರನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಮತ್ತು ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಶ್ರೇಣಿಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು ಕಷ್ಟ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಡಲಾಳ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಆದರೂ ಅದು ನಿಲ್ಲುವ ಜಾಗವೇ ಬೇರೆ. ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಬೇರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಹಾಗೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಹಾಗೇ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂಲ ಧಾತು. ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ

ಅಷ್ಟೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬ್ರೆಸವ್ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಪ್ರತೀ ಸಿನಿಮಾವೊಂದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಎರಡು ಸಾವುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡುವವನ ಮನದಲ್ಲಿ ಹೈಪಾಥೀಸಿಸ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದು ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಆಗಿ ಅಕ್ಷರದ ರೂಪ ಪಡೆದು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ನಟ ವರ್ಗದ ಅಭಿನಯದಿಂದ ದಿಂದ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮರು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ನೆಗೆಟಿವ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅದು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎದುರು ಸಿನೆಮಾ ಮೂರನೇ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ'. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಸಾಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾವೊಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಆಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಟನೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಎರಡನೇ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಂದಲೇ ಸಿನೆಮಾ ಗೆದ್ದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇವೆ.

**೪.೩.೧ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಪ್ರವೇಶ : 'ಅನುಭವ' ಚಲನಚಿತ್ರ**

ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿ ಪ್ರಮಿಳಾ ಜೋಷಾಯ್ ಅವರ ಸಹಾಯದಿಂದ 'ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪತ್ನಿಯರು' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ನಂತರ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಶಾಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. 'ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ' ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ವಿಜಿಯಮ್ಮನವರ ಶಿಫಾರಸ್ಸಿನಿಂದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಅವರ 'ಅಮೃತ ಘಳಿಗೆ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿಯ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. 'ಒಡಲಾಳ' ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಿದ್ದ ಕಾಶಿನಾಥ್ ಅವರು ಅನುಭವದ ಪದ್ದಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೊಡನೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಪದ್ದಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ನಟಿಯರನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಸಿಗದೇ ಇದ್ದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಅನುಭವದ ಪದ್ದಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇಳಿದರು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವಾದರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕಿನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಅಯ್ಕೆಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ.

"ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ನಾನು ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ಅಂತ ಅಷ್ಟೆ ನನ್ನ ತೀರ್ಮಾನ. 'ಅನುಭವ' ಮಾಡುವಾಗ ನನಗೆ ಆ ಪದ್ದಿ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಅಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಪಾತ್ರವೆಂದೆ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ ಹೊರತು ಈ ಸಿನಿಮಾ, ಗ್ಲಾಮರ್, ಬ್ರಾಂಡ್ ಈ ಯಾವ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರಗಳನ್ನೂ ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಅದು ಗೊತ್ತೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಬುದ್ಧಿವಂತರು, ವಿದ್ಯಾವಂತರಾದ ಜನರಿಗೆ ಏನಾದ್ರೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತೊ

ಏನೋ. ನನ್ನಂತಹ ಪೆದ್ದು, ದಡ್ಡಿ, ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳಿಗಂತೂ ಗೊತ್ತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೆ, ಅದು ನನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವೋ ದುರಾದೃಷ್ಟವೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಸೂಪರ್ ಡ್ಯೂಪರ್ ಹಿಟ್ ಆಯ್ತು. ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹೊಸ ಸೆಕ್ಸ್ ಬಾಂಬ್ ಉದಯಿಸಿದಳು"

ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಪದ್ದಿ'ಯ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಗ ತಾನೇ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಕೊಡುವಂಥಹ ಕಲಾವಿದೆಯರಿಗೆ ಅಗತ್ಯ ಇದೆಯಾ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅದರ ಸಿನಿಮಾ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಲೋಕ ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ 'ಸೆಕ್ಸ್‌ಬಾಂಬ್' ಎಂಬ ಅಸ್ವಾರ್ಥ ಕಾಲದ ಬೇಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಟನೆಯನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ತುಂಬಿದರು. 'ಸೆಕ್ಸ್‌ಬಾಂಬ್' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣ ಕೂಡ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ವಿವಿಧ ವಿವಿಧ ಬೇಡಿಕೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮೊದ ಮೊದಲು ಖಂಡಿತಾ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೂ ತೀರ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ  ಸಿನೆಮಾಗೆ ಬಂದವರು. ಅಭಿನಯವೇ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಾಕಬೇಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಂದಂಥಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡರು. ಇತ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಅತ್ತ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬದುಕಿನ ಅಗತ್ಯ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಆಯ್ಕೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಆದ್ಯತೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಹುಡುಕಾಟ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹೊತ್ತು ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಈ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ತನ್ನ ಅಭದ್ರತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬಂದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಟಿಯರಿಂದ ನಟಿಯರಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲೊಬ್ಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರು. ಸಿನೆಮಾ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಜಗತ್ತು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಅವರಿಗೆ ಬರು ಬರುತ್ತಾ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆ ಆಗಿದ್ದವಂತೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಲೋಕವನ್ನೇ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾತೃ ನೀಲಿ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತೀಯ? ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡರು. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೆಟ್ಟ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.  ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳು

ಎದುರಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಎಚ್ಚರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಇರುವ ಅವಕಾಶದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದೇ ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಶಕ್ತಿ.”[೩೪]

ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಬಿಂಬಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಕಾಶೀನಾಥ್ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಅನುಭವದ ಪಾತ್ರದ ಹೆಣ್ಣಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ, ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬಗೆಗೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೇ ಅಂದ್ರೆ ಜೀರೋ ನಾಲೆಡ್ಜ್ ಇದ್ದಾಗ ಅನುಭವದ ಪದ್ಮಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮುಜುಗರ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕಲಾವಿದೆಯ ಇಮೇಜ್ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

“ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ಕಾಲಘಟ್ಟವೇ ಬೇರೆ ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅವರ ಕಾಲಘಟ್ಟವೇ ಬೇರೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಅಂತರ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಿನೆಮಾಗಳು ಬಂದವು. ಆ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವೇ ಬೇರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಪುಟ್ಟಣ ಅವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳ ಸಿನೆಮಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಸಾಧ್ಯ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಟಿ.ವಿ. ಇಲ್ಲದ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಸಿನೆಮಾ ಒಂದೇ ಮನರಂಜನೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಕುಟುಂಬದವರೆಲ್ಲಾ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುವ ಟಾರ್ಗೆಟ್ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಆ ಬಗೆಯ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ಬಿಂಬಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅನುಭವ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಾಲಘಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವೇ ಬೇರೆ ಆಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಧಾನ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ವೈಭವ ಮಂಕಾಗಲು ಶುರು ಆಗಿತ್ತು. ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕೂಡ. ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕ್ಯಾಪ್ಚರ್ ಮಾಡಿ ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅನುಭವ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡಿದರು. ಅದೂ ವರೆಗೂ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ತುರ್ತಿಗೆ ಅನುಭವ ಕೂಡ ಕೊಡುಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಜುಗರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಿನೆಮಾ ನೋಡಿದರೆ ಮುಜುಗರ ಆಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯಾದ ಗಂಡ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಸಂತೋಷ ಸಿಗದಿದ್ದಾಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಳಿ ಹೋಗುವ ಒಂದು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಲಹರಿಯನ್ನು ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅವರು ತುಂಬಾ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅಶ್ಲೀಲ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೂ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಅವರ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನಿಂತು ನೋಡಬೇಕು. ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅವರ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅವರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ನೋಡಬೇಕು.”[೩೫]

'ಅನುಭವ' ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಘನತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ತೋರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದಾದಾರೆ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಯಾಕೆ ಇಲ್ಲ? ಸಾಕವ್ವನ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಂಥಹ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸೆಕ್ಸ್ ಬಾಂಬ್ ತರಹ ತೋರಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇತ್ತೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಂಡನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಆದರೂ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಒಂದೇ ಕಥನ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಇದರ ಒಟ್ಟು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಭಿನ್ನ. ಸಿನಿಮಾ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಪಠ್ಯ ಇವೆರಡೂ ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಪಠ್ಯದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಥನವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಬಹುಬಗೆಯ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಅನುಭವ' ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ರಂಗದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕವೊಂದು ಸಿನಿಮಾ ಆಗುವಾಗ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಭಾಷೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನದ ಮೂಲ ಆಶಯ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಭಿನ್ನ.

ಸಿನಿಮಾ ಗೆಲ್ಲಿಸಬೇಕು, ಹಾಕಿದ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ವಾಪಸ್ ತೆಗೆಯಬೇಕು ಅನ್ನುವ ಅನೇಕ ಪೂರ್ವ ಕಲ್ಪಿತ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಪಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಗ್ಲಾಮರ್ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಂ ಯಿಂದ ಔತನಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ O ನಿಂದ Z ತನಕ ಸಿನೆಮಾ ಬೆಳೆಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಯಾವ ರೂಪವನ್ನಾದರೂ ಪಡೆಯ ಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ನ್ಯೂಡ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್ ನೋಡಿದಾಗ ಅಶ್ಲೀಲ ಅಂದುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಅನುಭವವೇ ಬೇರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಅಂದುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಅನುಭೂತಿಯೇ ಬೇರೆ. ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯ ಅಷ್ಟೇ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರವೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಬೆತ್ತಲೆಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಈಗಾಗಲೇ ಲೈಂಗಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಕ್ರಮ ಇದನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರಾಜಕಾರಣ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ನಟನೆಯ

ಮೇಲೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯಂತಹ ನಟಿಯರು ತಮ್ಮ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿ ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ನಿರ್ಮಾತೃ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟರು ಮಾತ್ರ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂದಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೂಡ ಏನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

"ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಹನಟನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೀನ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆತ ನಟಿಸಲು ಮುಜುಗರಪಟ್ಟು, ಸರಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾನು ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ನಟ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ, ನಾನು ನಟಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ".[೩೬] ಈ ಮಾತುಗಳು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ, ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶವಾದರೂ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ತಾನು ನಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿದ್ದಾಗ ಆ ನಟನೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವೆಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಗೆ ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ ವಿನಃ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಅನುಭವ' ಸಿನಿಮಾ ಗೆದ್ದಿತು.

ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬದಲು ಸಿಲ್ಕ್ ಸ್ಮಿತಾ ಅಥವಾ ಶಕೀಲ ಅವರನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಆ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ನೋಡುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿ ನೋಡುವಂತೆ ಪ್ರಮೋಟ್ ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತಮಿಳಿನ ಮನೋರಮಾ ಅಭಿನಯ ಕೂಡ ಹೀಗೆ. ಕಲಾವಿದೆಯರ ಅಭಿನಯ ಕೂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

"ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಎರಡು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿ ಹೇಗೆಂದರೆ ಗಂಡಸಿಗೊಂದು ಪಾಪಕೂಪ ಅಥವಾ ಪುಣ್ಯದ ಯಜ್ಞಕುಂಡ. ಸಮಾಜ ಸ್ತ್ರೀ ಮೌಲ್ಯ ಪುರುಷ ಮೌಲ್ಯಗಳ ರಣರಂಗವಾಗಿರುವ ಇಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಯಾವ ಮಾದರಿಗಳು ಚಾಲನೆಯಲ್ಲಿವೆ? ಇದರಲ್ಲೂ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಬಗೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಹೆಣ್ಣು ಮಗು, ಬಲಿಪಶು. ಇನ್ನೊಂದರ ಪ್ರಕಾರ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಸರಿಗೆ ಚಳ್ಳೆಹಣ್ಣು ತಿನ್ನಿಸಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಜೀವಿ. ಈಚೆಗೆ ಬಹಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಡರ್ಟಿಪಿಕ್ಚರ್' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಬಲಿಪಶುವಿನ ಚಿತ್ರಣವೇ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದ ಉಲ್ಲೇಖ ಆ ಸಿನಿಮಾದ ಅವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಕುರುಡು ಪ್ರಶಂಸಾ ಪ್ರಭಾವ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾಪತ್ತೆ. ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಸಿಲ್ಕ್ ಸ್ಮಿತಾ ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ಕರಾಳ ಕಾಮುಖತೆಯನ್ನು ತಣಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆಕೆ ಸೋತು ಸುಣ್ಣವಾಗಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಅಯ್ಯೋಪಾಪ ಅಂತ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಂಡ ಆಷಾಡಭೂತಿ ಸಮಾಜ ನಮ್ಮದು. ಅದರ

ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವರಿಗೆ ಡರ್ಟಿಪಿಕ್ಚರ್ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಉಮಾಶ್ರೀ ದುರಂತಕ್ಕೊಳಗಾದ ನಟಿಯರ ಹಾದಿಗೆ ಸೇರಿ ಬಲಿಪಶುವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ತನ್ನನ್ನು ಹಿಂಸಿಸಿದವರನ್ನು ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿ ಸ್ಯಾಡಿಸ್ಟ್ ಖುಷಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಪಾರ ಕಷ್ಟಗಳ ನಡುವೆ ತಾವೂ ಉಳಿದಳು, ಬೆಳೆದರು. ಇತರರನ್ನು ಉಳಿಸಿದರು, ಬೆಳೆಸಿದರು. ಅವರನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಕೀರ್ತಿ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿಸಿದ ದೇವನೂರರ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಹಿರಿಮೆಯೂ ಇದೇ ತಾನೆ.[೫೭]

ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಅವರ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ನಟಿಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅಂತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿದ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಹುನ್ನಾರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಅನುಭವದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಸೆಕ್ಸ್‌ಬಾಂಬ್ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಉಮಾಶ್ರೀ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಅಂತ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಡಿಸ್ಟ್ ಧೋರಣೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಉಳಿಯಲು ಬೆಳೆಯಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಹಿರಿಮೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದರೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಹೌದಾದರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವರ ಯವುದೇ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಗಿಂತ ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅನುಭವದ ಪದ್ದಿ, ಪದ್ದಿಯಾಗಿಯೇ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈಗ ಸಿಕ್ಕಿರುವಷ್ಟು ಮಾನ್ಯತೆ ಮನ್ನಣೆಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಶೀನಾಥ್ ಅವರ ಅನುಭವ ತನ್ನದೇ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅತೃಪ್ತ ಕಾಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಟನೆಯ ಮೂಲಕ ನಟಿಸಿದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅನೇಕ ಅಪಪ್ರಚಾರಗಳಿಗೆ, ಖ್ಯಾತಿಗೂ ಎದುರಾದರೂ ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ಅಣಿಯಾದರು.

### ೪.೩.೨ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ

ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾ ನಟನೆಯೇ ಬಹುಶಃ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆಯುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಅನ್ನಿಸಿತು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯದ ವಿಷಯವೇನಲ್ಲ. ಅದಾಗಲೇ ಒಡಲಾಳದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮತ್ತು ನಟನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತೋರಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ

ಬೇಕಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರ ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಹೇಳುವ, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಮಾಶ್ರೀ. ಬದುಕು, ಮಕ್ಕಳು ಇವರ ಬಗೆಗೆ ಅಪಾರ ಕನಸು ಕಂಡಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರರಂಗವೇ ಅವರನ್ನು ನಿಂದಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಚಿತ್ರದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವಾಗ ನನಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಬರೋ ರೀತಿ ಇದೆ ಅನ್ನೋ ಜ್ಞಾನವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದು ಇಷ್ಟೇ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯಲ್ಲಾ, ಏನೋ ಖುಷಿ ಕೊಡುತ್ತಿದೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆ ಆದಾಗ ಬಂದ 'ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಟಿ' ಎಂಬ ಬಿರುದಿನಿಂದಲೇ ಅರಿವಾದದ್ದು, ನಾನೆಣಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೇನೋ ಅಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು. ಅದೆಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಚಿತ್ರರಂಗದವರು ಆಡಿಕೊಂಡು ಅಂದ್ರೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಲು ಉಮಾಶ್ರೀಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಜರಿಯಲಾಯಿತು, ನಿಂದಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ, ನನಗೆ ಮಾತ್ರ ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಸತ್ಯವೊಂದು ಒಳಗೇ ಕುದಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ನಾನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ರೆ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಈ ಬಯ್ಯುವ, ನಿಂದಿಸುವ ಬೃಹಸ್ಪತಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆ? ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಎಂದು ಊರೂರು ಅಲೆದು ಅಲೆದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಆಯಾಸಗೊಂಡ ನನ್ನ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಉದ್ಧಾರಕರು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಮಾಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ನನಗೂ ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟು ಬೆಳೆಸುವ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಇವರು ಎಂದಾದರೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೇನು?"[೩೮] ಸ್ವತಃ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೇ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಗಳ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರದೇ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಮಾಡಿದರು. ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಚಿತ್ರರಂಗ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟಿಗೆ ನೀಡಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಬಿಡುವಿಲ್ಲದೆ ದಿನವೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ತಾಲೀಮು, ನಾಟಕದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಊರೂರು ಸುತ್ತುವುದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿಸಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರಮ ಹಾಕಿದರೂ ನಾಟಕದಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಣದ ಪ್ರಮಾಣ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಆದಾಯ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಕಾರಣತನಗೆ ಒದಗಿದ ಎಲ್ಲ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಚಿತ್ರರಂಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ಬದುಕಿಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

"ಉಮಾಶ್ರೀ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬ ತಾಯಿ, ಒಬ್ಬ ಸಾಕವ್ವ, ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿ ಅನ್ನೋ ಅಜ್ಜಿ, ಸಮರ್ಥ ನಟಿ ಕೊನೆಗೆ ಆಕೆ ಕಲರ್ ಅಂತಲೇ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಅಂದು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀ

ಎಂದರೆ ಕೀಳುದರ್ಜೆಯ ನಟಿ, ನಾಲ್ಕನೇ ದರ್ಜೆಯ ನಟಿ, ಸೆಕ್ಸ್ ಬಾಂಬ್, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಮಾತಾಡುವ ನಟಿ, ಮುಗ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಪೋಲಿ ಮಾತಾಡುವ ನಟಿ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿದ ದಿನಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸಿನೆಮಾ ಯಾನ ಆರಂಭಿಕ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಪಾತ್ರಗಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಇಂಥದೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದ್ದು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಲುಪುವ ನಟನೆಯ ಆಯಾಮ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ತೆರೆದು ಕೊಳ್ಳುವ ಆಯಾಮ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಮಾತಾಡಲು ಶುರು ಮಾಡಿದರೆ ಬಹುಶಃ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. 'ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿ ಖತ್ರೀನ ಖೈಫ್ ಟೂ ಪೀಸ್ ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ಸುದ್ದಿ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿ ಟೂ ಪೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇರದೇ ಮತ್ತೆ ಹೇಗೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ಅದೇ ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿ ಟೂ ಪೀಸ್ ನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಖತ್ರೀನ ಇದ್ದದ್ದು ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗುತ್ತದೆ. ಗಂಡಸರಂತೂ ಟೂ ಪೀಸ್ ಇರಲಿ ಅವರು ಸಿಂಗಲ್ ಪೀಸ್ ನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ' ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದಾಗ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಎಂಥವು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನಾನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಯಾಕೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಅಂದ್ರೆ ಸಿನೆಮಾ ಅನ್ನುವ ಸಮುದ್ರ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಏನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿ ಟೀಕಿಸಬೇಕೋ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೇಳಿದರು ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಅವರ ಬಳಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ನಾವು ಅವರನ್ನು ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ನಟಿ ಅದು ಇದೂ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಪಾಲು ಏನಿಲ್ಲ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನ ಮೊದಲನೇ ಆದ್ಯತೆ. ನಿರ್ಮಾತೃವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನರು ಬಯಸುವ ಕಥನವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಥನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಟರ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹ ಬಯಸುವಂತೆ

ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಉದ್ಯಮ. ಇಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಅಥವಾ ಲಾಭವನ್ನು ಪುನಃ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾತೃ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಟರು ಈ ಮೇಲಿನ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿ ಬದ್ಧರಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಬೇರೆ. ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪುರುಷರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟಿಯರ ಆಯ್ಕೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ರೇಖಾರಾಣಿಯವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಖತ್ರಿನಾಖೈಫ್ ಉದಾಹರಣೆ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಡಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರೊಡ್ಯೂಸರ್ ಏನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆಯುವವರು ಮೇಕಪ್ ಮಾಡುವರು, ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳು ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಿಸಲು ಅಥವಾ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಆಶಯದಂತೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಜಾಗ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ತೀರಾ ಕಮ್ಮಿ. ತನ್ನ ಅಳತೆಯೊಳಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಏನು ಕೆಳುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟಿಯಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾತು, ಮೇಕಪ್, ಆಂಗಿಕ, ಡೈಲಾಗ್ ಇವು ಎಲ್ಲವುಗಳ ಜೊತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಬ್ಬರೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಒಂದು ತಂಡ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ತಂಡ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆ ತಂಡ ಮಾಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ತಂಡದ್ದು ತಪ್ಪು ಅನ್ನುವುದು ಚರ್ಚೆಯ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲ. ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಬ್ಬ ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ನಟಿ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ನಟಿ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಸುಮಾರು ೬೦೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಸಿದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸುಮಾರು ೪೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಡಲಾಳ, ಯಯಾತಿ, ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ಹೀಗೆ ಕೆಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಜನ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದವು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಯಾವಾಗ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಸಿನೆಮಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆ ನಿಂತು ಬಿಟ್ಟರು. ಸಿನೆಮಾ ಅನ್ನುವಂಥಹ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಎಂಟ್ರೀ ಬಹುಬೇಗ ಜನರ ಬಳಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಜನರಿಗೆ ಇಷ್ಟ ಆಯಿತು. ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು ಅಷ್ಟೇ.

“ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಕೋ.ವೈ. ಸರಳ ಅನ್ನುವ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯೂ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಅದ್ಭುತ ನಟಿ. ಸರಳ ಕೂಡ ನಗೆ ಚಟಾಕಿ, ಬಜಾರಿ ಮತ್ತು ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದವರು. ಆಕೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಮಲ ಹಾಸನ್ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿ 'ಮಹಾನದಿ' ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಂಡತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವೂ ತಮಿಳಿನ ಜನರ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿತು. ಕೋ. ವೈ. ಸರಳ ಅವರ ಒಳಗೆ ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದೆ ಅವರ ಒಳಗೆ ಇದ್ದಳು. ಅವಕಾಶ ಸಿಗುವ ತನಕ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದರು ಅಷ್ಟೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ತನಕ ಅದೇ ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಡೈಲಾಗ್ ಹೊಡೆಯುವ ಉಮಾಶ್ರೀಯ ಒಳಗೇ ಇದ್ದ ಪುಟ್ಟಮಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ನಟಿಯರಾದ ಮನೋರಮಾ, ಕೋ.ವೈ. ಸರಳ, ಶಬಾನ ಆಜ್ಮಿ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಮಣ್ಣಿನ ಉಮಾಶ್ರೀ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಾಗಿ ಮೊದಲೆಲ್ಲಾ ಯಾವುದೇ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಲ್ಲದೇ ದೊರಕಿದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಮನೋರಮಾ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಕಥೆಗೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಕಥೆಗೂ ಅಂಥಾ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶ ಬೇರೆ ಆಗಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ. ಕೋ.ವೈ ಬದುಕೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಒಟ್ಟು ಇವರೆಲ್ಲಾ ತಮ್ಮ ಒಳಗಿನ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡವರು.”[೭೦]

ಕಲೆಯಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೊರಟ ಕಲಾವಿದೆಯರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹಾಗೂ ಅವಮಾನಗಳೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಳಗೆ ನಟಿಯರ ಸ್ಥಿತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪೋಷಕ ನಟಿಯರ ಸ್ಥಿತಿಯಂತೂ ಚಿಂತಾಜನಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಇದೆ. ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ದುಡಿಯುವ ಮಹಿಳೆಯರು ಅದು ಚಿತ್ರರಂಗವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರವಿರಬಹುದು ಈ ಬಗೆಯ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ.

“ಒಮ್ಮೆ ಗಾಂಧೀ ಬಜಾರಿನಲ್ಲಿ ಶೂಟಿಂಗ್ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ನಾನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಅಂದು 'ನನಗೆ ಮೂಡ್ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ' ಎಂದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಹೇಳುವ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಶಾಟ್ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು 'ನನಗೆ ಮೂಡ್ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ' ಅನ್ನುವ ಡೈಲಾಗ್ ಮುಖದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತೇನೆ ಅಂದ್ರು, ಅದಕ್ಕೆ ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಇಲ್ಲಮ್ಮ ಕೈ ಮೈ ಎಲ್ಲಾ ಆಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ತಾಕೀತು

ಮಾಡಿದ್ರು. ಅದಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು 'ಹಾಗೇ ಮಾಡೋಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ ಆಗುತ್ತೆ ಸರ್. ಅದು ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತೆ' ಅಂದ್ರು. ಹಾಗೇ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದರು. ಕೊನೆಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಹಾಗೆಯೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ತನ್ನ ಎಚ್ಚರ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆ ಆಕೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆಳ ಅಗಲಗಳು ಆಕೆಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮತ್ತೂ ಅನಿವಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು ಬಿದ್ದು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು.

ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆ ನನಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನನೆಪಿದೆ. ಶೂಟಂಗ್ ಸ್ಪಾಟ್ ನಲ್ಲಿ ಮೇಕಪ್ ಮಾಡುವಾಗ ಮೇಕಪ್ ಮ್ಯಾನ್ ಗೆ ಕಷ್ಟ ಆಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಲಾವಿದರು ತಲೆ ಅಲ್ಲಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸ್ವಲ ಸರಿಯಾಗಿ 'ತಲೆ ಹಿಡೀರಿ' ಅಂದ್ರು. ಇದೇನಾಯಿತು ಅಂದ್ರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು 'ತಲೆ ಹಿಡೀರಿ' ಅಂದ್ರು ಅನ್ನುವ ಸುದ್ದಿ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂತು. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬಂತೆ ಪತ್ರಕರ್ತರು ಈ ಸುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬರೆದರೂ. ಇಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿದೆ. ಮೇಕಪ್ ಮಾಡಲು ತೊಂದ್ರೆ ಆಗುತ್ತೆ ಅನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ 'ತಲೆ ಹಿಡೀರಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ತಪ್ಪಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲಾಯಿತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆಯೋದು ಅಂದ್ರೆ ಸಂಭಾಷಣಾಕಾರರಿಗೆ ಸುಲಭದ ವಿಷಯ. ಕಾರಣ ಅವರು ಉದ್ದದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆದರೂ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿ ತನಕ ಸೀರೆ ಉಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅವರು ಪೆಟ್ಟಿಕೋಟ್ ಹಾಕಿ ಸೀರೆ ಉಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸೆರಗು ಒಂಚೂರು ಜಾರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅಶ್ಲೀಲ. ಕೀಳು ದರ್ಜೆ ಅಂತೆಲ್ಲಾ ಮಾತಾಡಿತು ಈ ಲೋಕ. ನನ್ನ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಟಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಜಯನಗರ ಶೋಆಫ್ ಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಆಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಸಿಕ್ಸ್ ಇಂಚ್ ಎಂದು ಸ್ಕರ್ಟ್ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಳು. ಅದಕ್ಕೆ ನಾ ಅವಳಿಗೆ ನನ್ನ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಈ ರೀತಿ ಉಡುಪು ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ ಅಂದೆ. ಮಾರನೇ ದಿನ ಆ ನಟಿಯ ತಾಯಿ ಫೋನ್ ಮಾಡಿ ನೀವು ಕೊಡಿಸಲಿಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಸಿಕ್ಸ್ ಇಂಚ್ ಸ್ಕರ್ಟ್ ನಾವೇ ತರುತ್ತೇವೆ ಅಂದ್ರು. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶೀಲ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆತಂಕ ಮತ್ತು ಬೇಸರ ಎರಡೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸಿನಿಮಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಈ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸ್ವ ಶ್ರಮದಿಂದಲೇ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಕೆ ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ನಟಿ ಮತ್ತು ಸಾಧಕಿ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ದಕ್ಕಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ವಾಣಿಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ತುಸು ಅಶ್ಲೀಲ ಎನಿಸುವಂತೆ ಬರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಎದುರಿಸಿದ ರೀತಿ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ರೇಖಾರಾಣಿಯವರ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯಂತಹ ನಟಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಮಾಜ, ಮಾಧ್ಯಮ, ಚಿತ್ರರಂಗ ಕಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಲೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗೆಗೆ ತೋರಬೇಕಾದ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯ ಸಮಾಜವೇ ಆರೋಪಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕಾಮಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಅಭದ್ರತೆ, ಬದುಕು ನಟಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮ.

### ೪.೩.೩ ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ತಾರಾಜೋಡಿ

ಸಾಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ, ಅನುಭವದ ಪದ್ದಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ, ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪತ್ನಿಯರು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ 'ಎಸ್ ಬಾಸ್ ನೋ ಬಾಸ್' ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಅವರ ಜೊತೆ ಮಾಡಿದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ತಾರಾಜೋಡಿ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ನಟಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್‌ನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಟನೆಯಿಂದ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಜನಮನವನ್ನು ಗೆದ್ದಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೀಗೆ ಸಹೃದಯ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದಾಗ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಎನ್‌ಎಸ್ ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಛಾಪು ಮೂಡಿಸಲು ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎನ್‌ಎಸ್ ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಜೋಡಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಪ್ರತೀ ಸಿನಿಮಾದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆನ್ನುವಂತೆ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕತೆ, ಚಿತ್ರಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿದ್ಯಮಾನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲೂ ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ಆಸುಪಾಸುನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸರಿಗಮ ವಿಜಿಯವರ ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮಾ ಶೂಟಿಂಗ್ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಮೊದ ಮೊದಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ನಗುತ್ತೇವೆ ಹೊರತು ಅಸಹ್ಯಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಮುಗ್ಧತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಕಂಡಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಪಡವಲಕಾಯಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇನ್ನಿತರ ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಎನ್. ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಜೋಡಿಯಂಥೂ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಎಷ್ಟೋ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಾಲ್ ಶೀಟ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಹೀರೋ ಹೀರೋಯಿನ್ ಡೇಟ್ಸ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಉಂಟು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಅವರ ಜೋಡಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರ ಕೆಮಿಸ್ಟ್ರಿ ಕೂಡ ಮ್ಯಾಚ್ ಆಗಿತ್ತು. ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸವಾಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾವ್ ಅವರು ಒಂದು ಸಲ 'ಕಿಲ ಕಿಲ ಅಯ್ಯಯ್ಯಪ್ಪೋ' ಅಂದ್ರೆ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎದುರುಗೊಂಡು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ರೆಜಿಸ್ಟರ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಡ್ಡೆ ಹುಡುಗರು, ಯುವಕರು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ನೋಡೋಕೆ ಅಂತಲೇ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಜೋಡಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀ ವಿಧವೆಆದರು, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಿನೆಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜಾಗವೇ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನುವಂತೆ ಬಿಂಬಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೂ ನೋವು ತಂದಿತ್ತು ಕೂಡ. ಆಕೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ನಟನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಂದನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ನಟನೆಯ ಮತ್ತು ನಟಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಎಂದಿಗೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳು ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗಲು ಶುರುವಾದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಒಂದಷ್ಟು ಕಾಲ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೊಸತನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಒದಗಿಬಂತು. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉಮಾಶ್ರೀಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾರಾ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉಮಾಶ್ರಿಯವರನ್ನು ಎದುರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದಣ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲಾವಿದರ ತಾರಾಜೋಡಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ನಿಜವಾದ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಎಂದುಕೊಂಡು ಮರುಗಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕೂಡ ಇವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ಚಿತ್ರರಂಗ ಎಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕು.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರದು ಜನಪ್ರಿಯ ತಾರಾಜೋಡಿ ಹಾಸ್ಯ ನಟನೆಗೆ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಟರುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ರೂಪಿಸಿತ್ತು. ಇವರಿಬ್ಬರ ತಾರಾಜೋಡಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಯಕ ನಟ, ನಾಯಕ ನಟಿ ಯಾರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಎನ್.ಎಸ್. ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ತಾರಾಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆ ಸಿನಿಮಾ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ನಟಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಜನರು ಚಿತ್ರ ಮಂದಿರದ ಕಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಉದ್ಯಮದ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಗಾಂಧಿನಗರದಲ್ಲಿ ಈ ನಟರಿಬ್ಬರ ಕಾಲ್‌ಶೀಟ್ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು. ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರರಂಗ ಈ ನಟರಿಬ್ಬರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಶೋಷಿಸಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ತಾವುಗಳು ಸಬಲರಾದರು. ಈ ಬಗೆಯ ಪೋಷಕ ನಟರಿಗೆ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಭಯ, ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಅಭದ್ರತೆಗಳು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣ ಎಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯರದರೂ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸಿನಿಮಾವೊಂದಕ್ಕೆ ದೊರಕುತಿದ್ದ ಸಂಭಾವನೆ ೫ರಿಂದ ೧೦ ಸಾವಿರಗಳು ಮಾತ್ರ. ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಟ ಜೈಜಗದೀಶ್ ಅವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

"ನಿನಗೇನಾದ್ರು ಬುದ್ಧಿ ಇದೆಯಾ, ಜುಜುಬಿ ಕಾಸಿಗೆ ದುಡಿತಾ ಇದ್ದೀಯ. ನಿನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ರೂಪಾಯಿಗಳ ವ್ಯವಹಾರ ಆಗ್ತಿದೆ, ಎಷ್ಟೊಂದು ಲಾಭ ಬರ್ತಿದೆ. ನೀನು ಇನ್ನದ್ರೂ ನಿನ್ನ ರೇಟನ್ನು ಜಾಸ್ತಿ ಮಾಡ್ಕೋಬಾರ್ದು? ೫೦,೦೦೦ ಕೇಳು."[೪೨]

ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ತಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂಭಾವನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನೋವುಂಟಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆತಂಕಗಳು ಕಾಡಿದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸದಾ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿ ಬದುಕನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಬಂದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು, ಸಿಕ್ಕಷ್ಟು ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನೊಂದ ಮಹಿಳೆಯೊಬ್ಬಳು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ, ದುಡಿಮೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ.

### ೪.೩.೪ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಿನಿಮಾ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸುತ್ತಲೂ ಹೆಣೆವ ಕಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾ ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಗವಾಗಬೇಕು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಯಿಯಾಗಿ, ತಂದೆಯಾಗಿ, ಅಣ್ಣ-ತಮ್ಮ, ಅಕ್ಕ-ತಂಗಿಯರಾಗಿ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಂತಹ ಮನ್ನಣೆಯೇನು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿಶೇಷವಾದ ನೆಲೆಯೊಂದು ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇವುಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ. ಪೋಷಕ ನಟರದ್ದೂ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವಾದರೆ ಕನ್ನಡದ ಪೋಷಕ ನಟಿಯರು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತರ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ತಮಗಿರುವ ಅವಕಾಶಗಳಲ್ಲೇ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕಲಾವಿದೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೆಲೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಿನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾದರಿಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ ಸಿನಿಮಾದ ತನಕ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಮಾಜದ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದ ಪೋಷಣೆಗೆ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ದುಡಿಯುತ್ತವೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಯಾರು ಹೇಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ತುಂಬಿದ ಮನೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬದ ಹಿರೀಕಳಾಗಿ, ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಜವಾಬ್ದಾರಿ, ಅದುಮಿಟ್ಟ ನೋವನ್ನು ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ತನ್ನಂತೆಯೇ ಕುಟುಂಬ ಇರಬೇಕೆನ್ನುವ ವಯಸ್ಸಾದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವರ್ದನ್ ಅವರು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ವಿಷ್ಣುವರ್ದನ್ ಅವರ ತಾಯಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು.

ಕೊಟ್ರೇಶಿ ಕನಸು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ನಿಭಾಯಿಸಿದ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ತಾಯಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವೊಂದು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಕಿತು ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬಹುತೇಕ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ

ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಪೂರಕ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರವಿರದೆ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಚಲನೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ನಟಿಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಮತ್ತು ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ರಾಣಿ ಮಹಾರಾಣಿ, ಯಾರು ಹೊಣೆ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪೋಷಕ ನಟಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅನೇಕ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಂತರ ಹೊರತಂದ ಪಾತ್ರವೇ ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದ ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ಪಾತ್ರ. ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ತಮಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ಅಂದಿಗೆ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿ, ತಾಯಿ, ಮುದುಕಿ ಹೀಗೆ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋದದ್ದು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಪನೋರಮಾ'ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಉತ್ತಮ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಅ ಸಿನಿಮಾಗೆ ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ಲಭಿಸಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ 'ಡಬ್ಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ನಟಿ', 'ಸೆಕ್ಸ್ ಬಾಂಬ್' ಇತ್ಯಾದಿಯ ಆಪಾದನೆಗಳೆಲ್ಲ ಹೋಗಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಇಮೇಜ್ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಶ್ರಮಿಸಿದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಬಹುಮುಖಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನೇಕ. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ೧೯೯೪ರಲ್ಲಿ ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು.

"ರವಿಚಂದ್ರನ್ ಅವರ ಪುಟ್ನಂಜ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆಯಾದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಆಯ್ಕೆಯಾದದ್ದು ಪುಟ್ನಂಜ ಪಾತ್ರಕ್ಕಲ್ಲ, ಧೀರೇಂದ್ರ ಗೋಪಾಲ್‌ಗೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಕಾಮಿಡಿ ರೋಲ್‌ಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಯಾದೆ. ಆದ್ರೆ, ರವಿಗೆ ಅವರ ಸಹ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ, ಸುರೇಶ, ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಉಮಾಶ್ರೀನ 'ಪುಟ್ನಂಜಿ' ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಯ ತಂದ್ರಂತೆ. ಆಗ ರವಿ 'ಏನಪ್ಪಾ ನೀವು ಉಮಾಶ್ರೀನ ತಗೊಂಡು ಅಜ್ಜಿ ಮಾಡೋದ 'ಅಂದ್ರಂತೆ' ಆಗಲೂ ಅವರು 'ಇಲ್ಲ ಸಾರ್ ಅವ್ರು ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡ್ತಾರೆ ನೋಡಿ ನೀವು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ' ಅಂತ ಹೇಳಿದಾಗ 'ಸರಿ' ಅಂತ ಒಪ್ಪಕೊಂಡ್ರಂತೆ. ನನಗೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಹೊಸತೋ; ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನನ್ನ ೨೫ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾನು ೭೫ನೇ ವರ್ಷದ ಸಾಕವ್ವನನ್ನು ಒಡಲಾಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದವಳು. ಪಾತ್ರ ಖುಷಿ ತಂದಿತು. ನೀರು ಕಾಪಿದಷ್ಟು ಸಲೀಸಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದೆ. ಸೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲಾ ಆಗಲೇ ಹೇಳ್ತಿದ್ರು, 'ಉಮಾಶ್ರೀಯವರೆ ನಿಮಗೆ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅವಾರ್ಡ್ ಬರುತ್ತೆ ನೋಡಿ' ಅಂತ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಾಟ್‌ಗೂ ಸೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹೊಡೆದು ಎಲ್ಲರೂ ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."[೧೪೩]

ಸಿನಿಮಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ೧೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ನೋಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ೧೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ನಟಿ ಎನ್ನುವಂತೆ. ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಬದಲಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ನಟಿ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲೂ ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ಪಾತ್ರ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಯಿತು. ಈ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಪುಟ್ನಂಜಿ ಒಂದು ಇಮೇಜ್ ಆಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಚಿತ್ರರಂಗದ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಕುಸುಮ, ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಉತ್ತಮ ನಟಿ ಎಂಬೆಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ಥಾಪಿತ ಇಮೇಜ್‌ಗಳಿಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಸಾಲು ಸಾಲು ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಮುದುಕಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದವು.

ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಮಯೋಚಿತ ಆಂಗಿಕಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅನುಭವ ತುಂಬಿದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ನಿಲುವು, ನಡೆಯುವುದು, ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲೂ ಪುಟ್ನಂಜಿರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಗದ ತಾಯಿಯಂತೆ ಮತ್ತು ಅಜ್ಜಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ತಯಾರಿಗಳು ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಅನುಭವ, ತುಂಬಿದ ಮನೆಯ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದ ತನಕ ಚಲಿಸಿದ ಈ ಚಲನೆಗೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎರಡೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸ್ವ ಅನುಭವಗಳಿಂದಲೇ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಅನುಭವ ಲೋಕವನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿದರೆ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಕೃತಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ರವಿಚಂದ್ರನ್ ಅವರು ಟಿ.ವಿ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ 'ಪುಟ್ನಂಜ' ಸಿನಿಮಾದ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕ ರವಿಚಂದ್ರನ್ ಅಲ್ಲ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರದ ನಟನೆ ಎನ್ನುವುದೊಂದಿದೆಯೇ? ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಪ್ರಧಾನ, ಅಧೀನ ಎಂಬ ನೆಲೆಗಳು ಇದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ನಟನೆಯನ್ನು ನಟನೆಯಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಯೇ ವಿನಃ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ, ವಿದೂಷಕ,

ಪ್ರತಿನಾಯಕ, ಪೋಷಕ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇದೆಯೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ರೂಪಿಸಿರುವ ಅಧಿಕಾರದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನುಭವ ಚಿತ್ರ ಒಂದರಲ್ಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅದರ ಇಮೇಜ್‌ನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ದಾಟಕೊಳ್ಳಲು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳೇ ಬೇಕಾಯಿತು.

ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಮುದುಕಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಾಲು ಸಾಲು ಮುದುಕಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಬಂದವು. 'ಅನುಭವ' ಸಿನಿಮಾದ ಅನುಭವ ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಪುಟ್ನಂಜ ಸಿನಿಮಾದ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ ತನ್ನನ್ನು ಆವರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ನಗೆ, ನಗೆ ಲೇಪಿತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶುರು ಮಾಡಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಹಿಮಪಾತ, ಗಾಡ್‌ಫಾದರ್, ಆದಿತ್ಯ, ಕುರಿಗಳು ಸಾರ್ ಕುರಿಗಳು, ಕೋತಿಗಳು ಸಾರ್ ಕೋತಿಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಇಷ್ಟಾದರರೂ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಸಾಕವ್ವನ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ಮೂಲಕ ದಕ್ಕಿದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಇಮೇಜಿನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತು ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಾಯಿಯಾಗಿ, ಅಂತಃಕರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಬಯಸಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಟರಿಗೆ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಟ ದರ್ಶನ್ ಅಭಿನಯದ 'ಕ್ರಾಂತಿವೀರ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ' ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ತಾಯೊಬ್ಬಳ ಶಕ್ತಿಯುತ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾಯಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮರೆತು ಹೋಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೊಳಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ತಾಯಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ.

ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಂದುಹೋಗುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಕಂಡುಬಂದರು. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರು. ಇದಲ್ಲದೇ ಅನೇಕ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು.

## ೪.೩.೫ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ

ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ನೀನು ಬೆಳೆದರೆ ನಾನು ಬೆಳೆಯುವೆ, ನೀನು ಹೊಳೆದರೆ ನಾನು ಹೊಳೆಯುವೆ' ಎನ್ನುವ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕೊಡುವ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ತಾತ್ವೀಕರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾರಿಂದ ಏನನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು? ಹೇಗೆ ಪಡೆಯಬೇಕು? ಮತ್ತು ಯಾತಕ್ಕಾಗಿ ಪಡೆಯಬೇಕು? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹಿರಿ–ಕಿರಿಯರೆನ್ನದೆ ಬೇಧವಿಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುವುದು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಜ್‌ಕುಮರ್‌ರವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರ ಬಗೆಗೆ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನೆಲೆಯ ಕಲಾ ಪೋಷಣೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

"ಒಮ್ಮೆ ಶೂಟಿಂಗ್ ನಡೆಯುವಾಗ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಕೂತಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಾನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಶಾಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಪಾತ್ರ, ಡೈಲಾಗ್ ಇವುಗಳಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಅದೇ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿತ್ತು. ಶೂಟಿಂಗ್ ಲೋಕೇಶನ್‌ಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಬಂದರು. ಅವರು ಬಂದದ್ದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಾನು ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೂತೇ ಇದ್ದೆ. ರಾಜಣ್ಣನವರು ಶೂಟಿಂಗಿಗೆ ಬಂದ್ರೆ ಅಲ್ಲಿನ ವಾತವರಣವೇ ಬಲಾಗುತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಭಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಗೌರವದ ಪರಿಸರ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಿಬಿಡುತಿತ್ತು. ರಾಜಣ್ಣ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಎಲ್ಲರೂ ಎದ್ದು ನಿಂತು ಗೌರವ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಬಂದ್ರು ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಬಂದ್ರು ಎನ್ನುವ ಮೆಲ್ಲನೆಯ ಪಿಸುಮಾತುಗಳು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಾವುದು ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ನನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಾನು ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೂತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ ನವರು ಬಂದು 'ಎದ್ದೇಳಮ್ಮ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಎಲ್ಲಾದರು ಚೇರ್ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೂತ್ಕೋ ಹೋಗು' ಅಂದ್ರು. ನಾನು ಬೇರೇ ಥಿಯೇಟರ್ ಹಿನ್ನಲೆ ಇದ್ದವಳು. ಅಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏನಾದ್ರೂ ಎಡವಟ್ಟು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟೆನಾ ಅನ್ನುವ ಆತಂಕ ಬೇರೆ. ಅದೇನೋ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಮನಸು ಮುದುಡಿ ಹೋಯಿತು. ಅಯ್ಯೋ ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬಂದಾಗ ನಾ ಅಗೌರವ ತೋರಿಬಿಟ್ಟೆನಲ್ಲಾ ಎಂದು ತುಂಬಾ ದುಃಖವಾಯಿತು. ಏನು ಮಾಡೋದು ಎಂದು ಒಂದೂ ತಿಳಿಯದೇ ಮನಸು ಚಡಪಡಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಹತ್ತಿರ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಿ ಬಿಡೋಣ ಅಂತ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಬಿಟ್ಟೆ. ನಾನು ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿ ಕೂತಿದ್ದನ್ನು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ನಾಳೆ ದಿನ ಯಾರಾದ್ರೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಿಂಗೆ ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಕೂತಿದ್ದಳು. ದವಲತ್ತು ಅವಳಿಗೆ ಅಂತ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೇಸರ ಮೂಡಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಂತೆಲ್ಲಾ ಏನೇನೋ

ಯೋಚಿಸಿ ಅಣ್ಣಾವ್ರ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿ ಬಿಡೋಣ ಅಂದುಕೊಂಡೆ. ಆದ್ರೂ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭಕ್ಕೆ ಅಣ್ಣಾವ್ರ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ಯಾರೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟರ ನಡುವೆ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿ ಹೋಗಿ ರಾಜಣ್ಣನವರ ಎದುರು ನಿಂತು 'ಅಪ್ಪಾಜಿ ಸಾರಿ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ ನೀವು ಬಂದಿದ್ದು. ಕಾಲು ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೂತಿದ್ದೆ' ಎಂದು ಒಂದೇ ಉಸಿರಿಗೆ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಾಜಿ 'ಅದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನಿದೆಯಮ್ಮ ನಿನ್ನ ಕಾಲು ಮೇಲೆ ನೀನು ಕಾಲು ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಕೂತಿದ್ದೀಯ. ತಪ್ಪೇನು ಇಲ್ಲಮ್ಮ. ಬಾ ಚೇರ್ ಎಳ್ಕೊ. ಕೂತ್ಕೋ ಬಾ ನನ್ನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ' ಅಂತ ಕೂರಿಸಿದರು. 'ಯಾರು ನಿನಗೆ ಹಾಗೇ ಕೂತ್ಕೋ ಬಾರದು ಅಂತ ಹೇಳಿದವರು? ಹೇಳು. ಯಾರಪ್ಪ ಅದು ಈ ಮಗೂಗೆ ಹಾಗೇ ಕೂರಬೇಡ ಹೀಗೆ ಕೂರಬೇಡ ಅಂದೋರು? ಹೇಳಮ್ಮ ನೀನು ಅವರು ಯಾರು ಅಂತ. ಏನು ವಿಷ್ಯ ಅಂತ ಕೇಳ್ತೀನಿ.' ಅಂದ್ರು, ಅದಕ್ಕೆ ನಾ ಥರ ಥರ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕೇಳೋದು ಆಮೇಲೆ, ನಾ ಚಾಡಿ ಹೇಳಿದ್ದೀನಿ ಅಂತ ಗೊತ್ತಾಗೋದು ಇವೆಲ್ಲಾ ಯಾಕೆ ಅಂತ 'ತಪ್ಪಾಯ್ತು ಅಪ್ಪಾಜಿ' ಅಂದೆ. 'ಅಯ್ಯೋ, ನೀನು ಯಾಕಮ್ಮ ತಪ್ಪಾಯ್ತು ಅಂತ ಕೇಳಬೇಕು. ನಿನಗೆ ಹೇಳಿದವನು ತಪ್ಪಾಯ್ತು ಅಂತ ಕೇಳಬೇಕು' ಅಂದ್ರು, ಆಮೇಲೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಆದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ನವರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಆಕೆ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ರಂಗ ಸರಸ್ವತಿ. ಅವರಿಗೆ ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಬಾರದು' ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಕೊನೆಗೆ ನನಗೆ 'ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡಮ್ಮ ಹೋಗು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾರ್ಟ್ ಮಾಡು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕಳಿಸಿದರು."[೪೪]

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಅಹಂಕಾರ ಕಡಿಮೆಯಾದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು ತಮ್ಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮರಿವಿಗೆ ಬಾರದಂತೆ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾದ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲಿಲ್ಲ, ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸರಳತೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಮೇರು ನಟ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಸಹನಟರು ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ನಟರ ಜೊತೆ ತುಂಬು ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಗೌರವಗಳಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ವಿವೇಕ ಎರಡನ್ನು ಮೈದಾಳಿದಂತೆ, ಗುಣಕ್ಕೆ ಮತ್ಸರವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಜೊತೆ ವರ್ತಿಸಿದ ಮೇಲಿನ ಸಂದರ್ಭ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

"ನಾನು ಅನೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ನಾ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಕೂಡ. ಕನ್ನಡದ ಮೇರು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಎದುರು ನಾಟಕ ಮಾಡೋದು ಅನ್ನೋದೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ

ಗೌರವ. ಪ್ರೈಸ್ ಬರುತ್ತೋ ಬಿಡತ್ತೋ ಅಪ್ಪಾಜಿ ಎದುರು ನಾಟಕ ಮಾಡಿದ್ರೆ ಬಹುಮಾನ ಗೆದ್ದಂತೆ ಲೆಕ್ಕ ಅಂತ ನಂಬಿದ್ದವಳು ನಾನು. ಸರಿ ಹೀಗೆ ಒಂದೆರಡು ಸಲ ಅಪ್ಪಾಜಿಯ ಎದುರು ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟಿ ಅಂತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಿ ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆದು ಬರಬಹುದಿತ್ತು. ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷ ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಆ ಹಿರೀ ಜೀವ ಅಂತ ಅಪ್ಪಾಜಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡೆ.

ಒಡಲಾಳ ನಾಟಕವನ್ನು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ನೋಡಲು ಬಂದಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಈ ಹುಡುಗಿಯೇ ನಾಯಕಿ ಅಂತ ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಮ್ಮಾವ್ರು ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಜೊತೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಾನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿ ಕೆಲ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಅನುಭವ ರಿಲೀಸ್ ಆಯಿತು. ಈ ಸಿನೆಮಾ ಬಂದ ಕಾರಣ ಅಪ್ಪಾಜಿಯ ಜೊತೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡುವ ಕೈ ತಪ್ಪಿ ಹೋಯಿತು ಅನ್ನುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಅವರು ತಿಳಿಸಿದರು. ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡು ಮಕ್ಕಳ ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಬಂದ ಪಾತ್ರವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದೆ. ಆದ್ರೂ ಇಂಥದ್ದೊಂದು ಅವಕಾಶ ಕೈ ತಪ್ಪಿ ಹೋಯಿತಲ್ಲ ಅನ್ನುವ ಅಗಾಧ ನೋವಿದೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟಿ ಆಗಲು ಐವತ್ತೈದು ವರ್ಷ ಕಳೆಯಬೇಕಾಯಿತು ನೋಡಿ."[೪೫]

ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒತ್ತಾಯವಾಗಿ ಪಾಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳಸುಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿದಂತಹ ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಹೇಳಿದ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವೇಚಿಸಿದರೆ ತಿಳಿಯದೇ ಅನ್ಯಾಯ ಆಗಿಹೋಗಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದ ಅನುಭವ ಸಿನಿಮಾದ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಯಕ ನಟಿಯಾಗುವ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತದಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಆದರ್ಶದ ವಿನ್ಯಾಸ ಎಂತದ್ದು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಎನ್ನುವ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ನಟಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಸೆ ಕೇವಲ ನಟಿಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಅನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ, ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರ ಹೆಸರು ಅತ್ಯಂತ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಬಹುಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಟನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಕನ್ನಡವೆಂಬ ಸಮಾಜದ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಒಡಲಾಳದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ನಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಡಾ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ನಟಿಸಬೇಕು ಎಂದೆನೆಸುವುದಿದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಸಮಾಜದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ

ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ ನಟಿಯ ಜೊತೆ ನಟನೆಗೆ ಬಂದ ತೊಡಕುಗಳು ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒಂದು ಸರಳ ರೇಖಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಜೊತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರ ಬಯಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರದ್ದು ಯಾವ ತಪ್ಪುಗಳು ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಟರಿಂದ ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಸಮಾಜ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇವೆರಡೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಂತ ಅನೇಕ ಅಪ್ಪಟ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ತುಳಿದಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಇದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಇದಾವ ಅರಿವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಮುಂದೊಂದು ದಿನ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ನಾಯಕನಟಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದರು ಎಂಬ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾದಾಗ ನೋವಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರು ಏರಿದ್ದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಪೊರೆಯುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮೇರು ನಟನ ಸುತ್ತಣ ಜಗತ್ತು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಈ ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಇಬ್ಬರೂ ಅಪ್ಪಟ ನಟರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಒಳಗಿದ್ದ ಸಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

"ಸಿನಿಮಾ ಇಂಡಸ್ಟ್ರೀಯ ಟ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಲಾವಿದರ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಆ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾವ್ರ ಜೊತೆಗೆ ಇಡೀ ಇಂಡಸ್ಟ್ರೀ ಇತ್ತು. ರಾಜಣ್ಣನ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದ್ದೆವು. ಎಲ್ಲರೂ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಿ.ಎಂ ವಿರುದ್ಧ ಧಿಕ್ಕಾರ ಕೂಗುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನಾನು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎದುರು ಚಪ್ಪಲಿ ಬೀಸಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭ ಅದು. ನಾ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಯಾಕೆ ಮಾಡಿದೆ ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕೋ ಬೇಡವೋ ಅದೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತೊಂದರೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಗಿದ್ದ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿಗೆ ಚಪ್ಪಲಿ ಬೀಸಿದ್ದಂತೂ ನಿಜ. ಈ ವಿಷ್ಯ ತಿಳಿದ ರಾಜಣ್ಣ ತಮ್ಮ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ 'ಆಕೆಯ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಕಟ ಬಿಸಿ ತಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ' ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಕೂಡ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ವರದಿ ಮಾಡಿದ್ದವು.

ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ನಾವೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದೆವು. ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾವ್ರನ್ನು ಕಂಡವರೆಲ್ಲಾ ಕಾಲು ಮುಟ್ಟಿ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನೂ ಕೂಡಾ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರಿಗೆ ಕಾಲು ಮುಟ್ಟಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಲು ಹೋದಾಗ ಅವರು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನೀನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದೆಯಮ್ಮ. ನೀನು ನನ್ನ ಪಾದ ಮುಟ್ಟಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಬಾರದು' ಅಂತ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು."[೫೬] ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹೇರುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದು ಸಹಜವಾದಾಗ ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ಚಳುವಳಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗದ ಹಾಗೆ ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಿನಿಮಾ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಚಳುವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲವದು. ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾರಂಗದ ಕೆಲ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೀತಿ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಕಷ್ಟಗಳು ಯಾರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವಂತೆ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಂತಹವರು ಸಮುದಾಯದ ಭಾಗವಾದಾಗ ಕೂಡ ತುಂಬಾ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಘಟನೆ ಮುಖ್ಯವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

"ಶಬ್ಧವೇದಿ ಸಿನೆಮಾದ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಸಂದರ್ಭ. ನಾನೂ ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಒಂದೇ ಫ್ರೇಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೋದಿತ್ತು. ಅಣ್ಣಾವ್ರ ಎದುರಿಗೆ ಹಾದು ಹೋಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಎಸ್. ನಾರಯಣ್ ಅವರು ತಕ್ಷಣ ಕಟ್ ಕಟ್ ಎಂದು ನನ್ನ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಕರೆದು 'ರಾಜಣ್ಣನವರ ಎದುರು ಹಾದುಹೋಗದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ. ಅಣ್ಣಾವ್ರ ಪಾತ್ರದ ಎದುರು ಕ್ರಾಸ್ ಮಾಡಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದರು. ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಾನು ಮತ್ತು ಎಸ್ ನಾರಾಯಣ್ ಅವರು ಗುಸು ಗುಸು ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅದು ಅಣ್ಣಾವ್ರಿಗೆ ತಿಳಿದು ಏನದು ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಎಸ್. ನಾರಾಯಣ್ ಅವರು ಹೇಳಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ 'ಅವಳು ಹರಿಯೋ ನದಿ. ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೇ ಹರಿಯಲಿ ಬಿಡಿ. ಕಲಾ ಸರಸ್ವತಿ ಅವಳು. ತಡೆಯಬೇಡಿ ಅವಳನ್ನು' ಅಂದ್ರು. ಖುಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದೆ. ಅಣ್ಣಾವ್ರು ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದಾರೆ ಅನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಉಮೇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತ್ತು ಕೂಡ. ನಾ ಅಂದುಕೊಂಡಂತೆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದೆ. ಅಪ್ಪಾಜಿ ಜೋರಾಗಿ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿ ಅಭಿನಂದಿಸಿದರು."[೫೭]

ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದವರ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನಟನೆ ಇವೆರಡೂ ಕೂಡ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಎಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಇಬ್ಬರೂ ನಟರಿಗೂ

ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಷಯವೇ. ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಗೌರವಿಸುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಮನಸ್ಸು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರಿಗೆ ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲಿತ್ತು, ಎಷ್ಟು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೀಗೆ ಅದೊಂದು ನಿರ್ವ್ಯಾಜ್ಯ ಗುಣವುಳ್ಳ ವಿವೇಕ ಎಂಬುದು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

### ೪.೩.೬ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಮತ್ತು ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರದ್ದು ಮಹಿಳಾ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವರ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ  ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿರೋಧ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಬಹುಮುಖತೆಗಳು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನುಷ್ಯಲೋಕದ ಬಗೆಗಿನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಾಳಜಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಟ್ಟು ಆಶಯ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದ 'ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು' ಮತ್ತು 'ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ' ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನ ಎನ್ನಬಹುದು.

#### ಅ) ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು

ಕತೆಗಾರ್ತಿ ವೈದೇಹಿ ಅವರ ಕತೆ ಆಧಾರಿತ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು ಚಲನಚಿತ್ರ ಕರಾವಳಿಯ ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ಪುಟ್ಟ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಥನ. ಜಾಗತೀಕರಣಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗುವ ಗ್ರಾಮವೊಂದರ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಅನಾವರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುವಿರುವ ಚಲನಚಿತ್ರ, ಟಾಕೀಸು ಎನುವ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಟಿ.ವಿ ಎನ್ನುವ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಲೋಕದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮ, ಗುಲಾಬಿ ಎನ್ನುವ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು. ಈ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ತಾರಾಗಣದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಗುಲಾಬಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರು ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲಾ ಸಿನಿಮಾಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಚಲನಚಿತ್ರವು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರ ಸುತ್ತಲೂ ಹೆಣೆದ ಕತೆಯಲ್ಲ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡ ಅಲ್ಲ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು, ಜಾಗತೀಕರಣದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಸಿನಿಮಾ. ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರು

ಗುಲಾಬಿಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜಾಗತಿಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದೆ. ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಜಾಗತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇವೆರೆಡೂ ಭಾರತದೊಳಗೆ ನಗರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಗ್ರಾಮದವರೆಗೂ ಚಾಚಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ.ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಮಾಜದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘಟಕವಾದ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಇದು ಬಾಧಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯಮೂಲಕ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಲೇ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಇವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಬಹುಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗೋದು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ನಟಿ ಅಥವಾ ನಟನಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಗುಲಾಬಿಯಾಗಿ ಈ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

“ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದ ಸೂತ್ರವೇ ಗುಲಾಬಿ, ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮನಮಿಡಿಯುವ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡುವುದು ತುಂಬ ಸುಲಭ ಇದ್ದಿತು. ಆದರೆ, ಎಂತಹ ದುರ್ಬರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಸಹ ಭಾವುಕರಾಗದಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬಲ್ಲಂತಹ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕತೆಯ ಜತೆಗೆ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಪಾತ್ರವೂ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ, ತೀರಾ ಬಿದ್ದು ಬಿದ್ದು ನಗುವಂತಹ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದು ಸಣ್ಣ ನವುರಾದ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯಾರು ಸರಿಯಾದಂತಹವರು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ವೈಶಾಲಿಯವರು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನ ಸೂಚಿಸಿದರು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲು ನನಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ, ಅವರು ಕೇವಲ ಪ್ಯಾಪುಲರ್ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಉಮಾಶ್ರೀ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಆಗಿದ್ದರು. ನಾನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಂಡದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ. ಬೆನಿವಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ರು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬರುತ್ತದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುಂಪು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ರೂಪ, ಬಣ್ಣ, ವೇಷ ಇರೋದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ, ಆ ಗುಂಪು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ನಟಿಸಿದ್ರು, ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ರು, ಆಗ ವೈಶಾಲಿಯವರು ಮುಂದೊಂದು ದಿನ ಉಮಾಶ್ರೀ ದೊಡ್ಡ ನಟಿ ಆಗ್ತರೆ ನೋಡ್ತಾ ಇರಿ ಅಂದಿದ್ರು,

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆ ನಂತರ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದೆ. ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸಿಗೆ, ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲರು ಎಂದೆನಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅಂದರೆ, ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಘನತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ, ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗುವಂತದು. ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ಕಳ್ಳತನ ಮಾಡುವ, ಇವಳಿಗೂ ಆಸೆಬುರುಕುತನ ಇರುವಂತಹ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮಾತ್ರ ಸರಿಯಾದ ನಟಿ ಎಂದೆನಿಸಿತು."[೪೮]

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಅಭಿನಯಗಳ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಏಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ದೊರಕಿತು? ಎಂಬುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಧಾನ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ ಎಂಬ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದಾವುದನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪಾತ್ರವಾನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವೃತ್ತಿ ಬದುಕನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಒದಗಿಬಂದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸುವುದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಜಾಯಮಾನದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗುಂಪು ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತನದಂತಹ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ ಸಿನಿಮಾದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೀಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಸಿನಿಮಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು, ಕಳ್ಳತನ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಸಿವು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಳ್ಳನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಅದು ದೋಷವಾಗದೆ ಗುಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಆಯ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಆಗುತ್ತಾರೆ.

"ಗುಲಾಬಿಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದು ಇದುವರೆಗಿನ ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟನೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಹಾಜರಿ ಮತ್ತು ಗೈರುಹಾಜರಿಯಿಂದ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಲಾಬಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲು ಅವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬರನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು

ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೀನು ಖರೀದಿಯಾಗಲಿ, ಅಡುಗೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವಾಗಲಿ, ಭಿತ್ತಿ ಪತ್ರವನ್ನು ಕದಿಯುವ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಲಿ, ಹೆರಿಗೆ ಮಾಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಿ, ಪತಿಯನ್ನು ಒಲೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಲಿ, ಗಂಡನನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಭರ್ತ್ಸನೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಲಿ, ತನ್ನಿಂದಲೇ ನೇತ್ರುವಿನ ಬದುಕು ಅಡ್ಡದಾರಿ ಹಿಡಿದಿರಬಹುದೇನೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯಸ್ಥ ಮನಸ್ಸಾಗಲಿ, ನೇತ್ರುವಿನ ಜೊತೆ ಕೂತು ಮಂಟಪದ ಕನಸು ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯವಾಗಲಿ, ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿ ಕೂತು ಟಿ.ವಿ.ನೋಡುವ ಕ್ರಮವಾಗಲಿ, ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಕ್ಷರಶಃ ಗುಲಾಬಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ, ವಾಸುದೇವ ರಾವ್ ಚೋಮನಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಗುಲಾಬಿಯ ಮಾಸದ ನಗು, ಸಂಕಟದ ಗೆರೆಗಳು, ಸಂಶಯದ ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೆರುವ ಹೆಂಗಸಿರುವವರೆಗೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೇನೂ ದಕ್ಕೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬುವ ಗುಲಾಬಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅದ್ಭುತ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.”[೪೯] ಮಾತು, ಭಾವ, ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಕಥನದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನರಿತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ನಿಲುವು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸಮರ್ಥ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಕುಂದಾಪುರದ ಕನ್ನಡ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡವರೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಕುಂದಾಪುರ ಕನ್ನಡ ಬರುವ ಸ್ಥಳೀಯ ಎಂ.ಎ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕುಂದಾಪುರ ಭಾಷೆಯ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಿಂದ ಕಲಿತರು. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪೂರಕವಾದ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬದ್ಧತೆ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಮೇಲೂ ತುಂಬಾ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರಂತರ ಕಲಿಕೆಯ ಭಾಗ ಎಂದು ನಂಬಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯ.

“ಸಿನಿಮಾ ಸೆಟ್‌ಗೆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟನ್ನು ತರುತ್ತಿದ್ದ ಏಕಮಾತ್ರ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀ. ಅವರು ಅವರದೇ ಆದ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂಡರ್ ಲೈನ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅವರದೇ ಆದಂತಹ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟನ್ನು ತಯಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಯಾವುದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಮೇಲುಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕು? ಯಾವುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟನಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಈಗಲೂ ಸಹ ನನ್ನ ಬಳಿಯೇ ಇದೆ. ಪ್ರತೀ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ನ್ನು ಓದಿ ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಡೈಲಾಗ್‌ಗಳನ್ನು ತರಬೇತಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ನೋಟ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಮಾಜ್ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಒಬ್ಬ ಮೌಲ್ವಿಯನ್ನು ಕರೆಸಿದ್ದೆವು. ಅವರ ಬಳಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಹೇಗೆ ಕಿವಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು? ಹೇಗೆ ಬಾಗಬೇಕು? ಕೈ ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಎಳೆಎಳೆಯಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು ಈ ತರಹದ ವಿವರವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಬೇರಾವ ನಟಿಯನ್ನೂ ನಾನು ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಂದಿಗೂ ನಮಾಜ್ ಮಾಡದಿರುವ ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರದಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಗಂಡ ಓಡಿಹೋದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ತಲ್ಲಣ ಆಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಆತುಕೊಂಡಂತೆ ಗುಲಾಬಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೆಲ್ಲೂ ಸಹ ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ನಮಾಜ್ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಈ ಧರ್ಮವೇ ತೊಡಿಸಿದ ಬುರ್ಕಾವನ್ನು ಮತ್ತೆಲ್ಲೂ ಸಹ ಗುಲಾಬಿ ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೊರೆದು ತುಂಬಾ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಳಚಿದವಳಂತೆ ಬಿಂದಾಸ್ ಆಗಿ ಇದ್ದವಳು. ಇದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಪಾತ್ರಮುಖೇನ ತುಂಬಾ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಏಕೆ ಒಬ್ಬಂಟಿತನ, ಅಸಹಾಯಕತೆ ಎಂಬುದು ಧರ್ಮದ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತು."[೫೦]

ನಟನೆಗಾಗಿ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಸು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂತು? ಮುಸಲ್ಮಾನ ಸಮುದಾಯದ ಬ್ಯಾರಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳೊಬ್ಬಳ ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ತಣ್ಣನೆಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಕಟಗಳು ಕಾಡುತ್ತವೆ ಅವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಸಮುದಾಯವಾಗುವ ಗುಣ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತು ಗುಲಾಬಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಕಲಿಕೆಯ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸದಾ ಬಯಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

**ಆ. ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ**

"ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಈರ್ಯ ಮತ್ತು ರುದ್ರಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ನವಿರಾದ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮರೆಯಲಾಗದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಒಂದಿದೆ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಪೆಟ್ಟು ತಿಂದು ಬಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರಿ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ ಆಗ ಅವಳಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ರುದ್ರಿ ಈರ್ಯನನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡು ಹಾಡು ಹೇಳುವವರೆವಿಗೂ ಇರುವ ಸಣ್ಣ

ಆವರ್ತ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತೋರಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಹಿಡಿತವಿರುವ ನಟ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲಂತಹ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ, ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದು ಅವರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣುಬಿಟ್ಟರೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಅನಿಸಿತು. ಈ ದೃಶ್ಯ ನನ್ನನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತಗೊಳಿಸಿತು. ನಂತರ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮಗುವಿನ ಹಾಗೆ ತೆವಳುಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಂತೈಸುವಂತಹ ದೃಶ್ಯ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮನಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಂಡ ಮೃಣಾಲಿನಿಯವರು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಈ ಬಾರಿಯೂ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬರಬೇಕು ಅಷ್ಟು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇವಲ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧ್ಯತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು."[೫೧]

ಅಂತಃಕರಣವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಕೇಂದ್ರ, ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅಥವಾ ಅನುಭವದಿಂದ ಪಡೆದ ಎಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಜೀವಪರವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಮನುಷ್ಯಪರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಂಯು ಒಟ್ಟು ಆಶಂಯುವೇ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮಾನವೀಯನನ್ನಾಗಿಸುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ರುದ್ರಿ, ಈರ್‍ಯನ ಸಂಕಟವನ್ನು ತನ್ನದೆಂದುಕೊಂಡು ಸಂತೈಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ನೋವಿನ ಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರಾಜಿ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದಾಗ ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗಬಹುದು. ಹಾಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕಥನದ ಆಶಯವನ್ನು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಲೋಕಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ತಲುಪಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎಂಬುದಾಗಿ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅನೇಕ ಪರಿಕರಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ.

ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರು ಆಧುನಿಕ ಮನಸುಳ್ಳ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ಸಮಕಾಲೀನ ವಿದ್ಯಾಮಾನಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿಯವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಇರುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನನ್ನ ಸವಾರಿ ಕಥೆ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆದಿದೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ವಜ್ರಪ್ಪ, ರುದ್ರಿ ಮತ್ತು ಮಠದಯ್ಯ. ಈ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಸಮನಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ರುದ್ರಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರುದ್ರಿ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಕುಲ ಕಸುಬಿನ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಆಗದೇ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಸದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ದಾರಿ ತನ್ನ ಗಂಡನ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಸುಬನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸದೇ ಮತ್ತು ಅಡ್ಡಿ ಮಾಡದೇ ಅದನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಜೀವನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇಷ್ಟರ ನಡುವೆಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಕೆಲಸದ ಬಗೆಗೆ ಆಕೆಗೆ ಗೌರವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಗಂಡನ ಕಾಯಕವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ರುದ್ರಿ ಮೌನವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಒಂದು ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ಅವನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ದುರುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಶುರು ಮಾಡಿದಾಗ ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ರುದ್ರಿ, ಈ ಸನ್ನಿವೇಷವನ್ನು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ನುಗಡೋಣಿಯವರ ಕಥೆಯ ಒಳಗಿನ ಲೇಖಕರ ರುದ್ರಿ ನೋಡುಗರ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದ ರುದ್ರಿಯೇ ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಉಳಿಯುವಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದಿರುವುದು ಸಿನೆಮಾದ ರುದ್ರಿಯೇ. ಹಾಗೇ ತನ್ನ ಇರುವನ್ನು ಇಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಲೇಖಕರ ಕಲ್ಪನೆಯ ರುದ್ರಿ ಕರಗಿಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ರುದ್ರಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೋ? ಅಥವಾ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೇ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಇಂಪ್ರೂವ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೋ? ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ ಮೂಡುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಮೀರಿದ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರುವಾಗ ಒಂದು ಕಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಡು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸೆರಗಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಹಾಕಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರುದ್ರಿಯ ಗಂಡನಿಗೆ ಫಿಟ್ಸ್ ಬಂದು ಅವನ ಬಾಯಿಂದ ನೊರೆಯಂತೆ ಬುರುಗು ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒರೆಸುವ ದೃಶ್ಯ ತಾಯ್ತನವನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗಂಡ ಎಂದು ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಕೆಲ ನಿಭಂದನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಆದ್ರೆ ತಾಯಿ ಎಂದು ಬಂದಾಗ ಯಾವ ನಿಭಂದನೆಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನ ಗಂಡ ಈರ್ಯ ಹತಾಶನಾದಾಗ ಎದೆಗೆ ಆನಿಸಿಕೊಂಡು ರುದ್ರಿ ಸಂತೈಸುವ ದೃಶ್ಯ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಟನೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯ ಆಗುವುದು ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬದುಕನ್ನೇ ಆವರಿಸಿ ಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

“ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಸೊಂಟ ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿಂದಿಗೆ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯ ಇರಬಹುದು, ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವ ದೃಶ್ಯ ಇರಬಹುದು, ಹೂವು ಮತ್ತು ಜೋಳ ಕದಿಯುವ ದೃಶ್ಯ ಇರಬಹುದು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ನಿಜಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಐಡೆಂಟಟಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವಾಗ ಕಾಯ ಮನಸ್ಸು ಒಂದೆಡೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಿ ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಆ ದೃಶ್ಯ ತುಂಬಾ ಬೇಗ ಬೇಗ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣವೂ ಕೂಡ ಬೇಗ ಬೇಗನೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದ್ರೆ ಚಿತ್ರಕತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ವೇಗಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೂ ಕೂಡ ಅದೇ ವೇಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಆ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವ ಕ್ರಮ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಬಡಿಯುವ ಲಯ ಜೊತೆಗೆ ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವಾಗ ಜಾರುವ ಸೆರಗನ್ನು ಸರಿ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಪ್ಪಟ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿದಾಗ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಯೇ ಅಥವಾ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸಹಜವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಕೆಲವೆಡೆ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು  ಮೀರಿದ ಕಾಣ್ಕೆ ಇದೆ ಎಂದು ಖಂಡಿತಾ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಕತೆಯಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಭಿನಯ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು.”[೫೨]

ಕಥೆಗಾರರು ಶೇಕಡಾ ಐವತ್ತು ಮಾತ್ರ  ಕಥೆ ಬರೆಯಬಹುದು. ಇನ್ನು ಉಳಿದದ್ದು ಓದುಗರು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ಹಾಗೇ. ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಮೀರಿ ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರು ಸಿನೆಮಾದ ಆಶಯ ಗೆಲ್ಲಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಸಿನೆಮಾದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಬಿರಾದರ್ ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾವಿದರೂ ಕಾರಣಕರ್ತರೆ. ಬಿರಾದರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು ಕನಸೆಂಬೊ ಕುದುರೆಯನೇರಿ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜುಗಲ್ ಬಂದಿ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ. ಸಂಗೀತಗಾರರು ಇಬ್ಬರು ಕಛೇರಿ ಮಾಡುವಾಗ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಸೋಲಿಸಲು ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಬಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬರನ್ನು ಒಬ್ಬರು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಿರಾದಾರ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆಗಿರುವುದು ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರು ಒಬ್ಬರನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಅಭಿನಯದ ಜುಗಲ್ಬಂದಿ.

“ಸಿನೆಮಾದ ನಟರನ್ನು ಆಯ್ಕೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರು ನನ್ನನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಕೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ರುದ್ರಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದರು. ಬಿರಾದರ್ ಅವರನ್ನು ಈರ್ಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದರು. ನನಗೆ ಅವೆಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಿರಾದರ್ ಅವರನ್ನು ಬಿಕ್ಷುಕ ಹಾಗೂ

ಇನ್ನಿತರ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೆ. ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳಿದರು ಅನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೇಯ ನಟ ಸರ್ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೆ. ಮಠದಯ್ಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರೇ ಅನ್ನುವ ಕೆಲ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಗುಡಿಗೇರಿ ಬಸವರಾಜು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು. ಮೂರು ದಿನ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಕೂಡ ಆಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗದೇ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿ ಹೇಳಿ ವಾಪಸ್ ಕಳಿಸಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಇದೇ ಸಿನೆಮಾದ ರುದ್ರಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜಯಂತಿ ಅವರ ಹೆಸರು ಮೊದಲು ಇತ್ತಂತೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಅಭಿನಯ ಮುಂದು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಅನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ರುದ್ರಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂತಿಮ ಮಾಡಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರೇ ನನ್ನ ಬಳಿ ಚಹಾ ವಿರಾಮದಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಜಯಂತಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಪಾತ್ರ ಬಂದಾಗ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವೆ ಎಂದೂ ಕೂಡ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಕೂರ್ಮಾವತಾರದಲ್ಲಿ ಜಯಂತಿ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ.”[೫೩]

ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಕಾರವೇ ಸಹಜವಾಗಿ ನಟನೆ ಮಾಡಿಸುವುದು ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ. ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಅವರ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರಲು ಆಗದು. ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗಿ ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ದುಡಿಸುವುದು ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆ ಪ್ರಕಾರ ಉಮಾಶ್ರೀ ಜೀವಂತ ಬದುಕಿನ ಒಳಗೆ ಓಡಾಡುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ರುದ್ರಿಯಾಗಿ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೂ ಎಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸಿಲ್ಲ. ಸಹಜ ಬದುಕಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಗೆಲುವು ಎನ್ನಬಹುದು.

ನಂಬಿಕೆಯ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಂಬಿದ ಲೋಕದ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ಕಥೆಯುಳ್ಳ ಸಿನೆಮಾ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಚಿತ್ರ ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ ಸಿನೆಮಾ. ಈ ಸಿನೆಮಾದ ಕಥೆ ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ ಅವರ ಸವಾರಿ ಕಥಾಸಂಕಲನದ್ದು. ಸಿನೆಮಾ ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ವಜ್ರಪ್ಪ (ಸಿನೆಮಾದದಲ್ಲಿ ಈರ್ಯ) ರುದ್ರಿ ಮತ್ತು ಮಠದಯ್ಯ. ಗುಣಿ ತೋಡುವವನ ಕನಸಿನ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಕುಲಕಸುಬನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕುವ ಈರ್ಯ. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಹಾವ ಭಾವ, ನಡೆ ನುಡಿ, ಜೀವನಕ್ರಮ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೈವೆತ್ತಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿರುವುದು ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳ ಅನುಭವ ಲೋಕವನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಸ್ಪೇಸ್ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಇಳಿದು ನೀರು ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಸೊಂಟದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿಂದಿಗೆ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುವ,

ರೊಟ್ಟಿ ಬಡಿಯುವ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ದೃಶ್ಯಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅನ್ನುವ ಗುರುತನ್ನು ಒತ್ತಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ರುದ್ರಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

**೪.೩.೭ ಚಲನ ಚಿತ್ರರಂಗ – ಉಮಾಶ್ರೀ**

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಅನೇಕ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು, ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು, ನಟ–ನಟಿಯರು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಬಂಡವಾಳದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಸುಬಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಅನೇಕರು ಈ ಉದ್ಯಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ನಟಿಯರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಹಾಗೂ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಆದರೆ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಮಹಿಳಾ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು, ನಟಿಯರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಬಹು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ತಾಯಿ, ಮುದುಕಿ ಈ ತೆರೆನಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದುದಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವು ಇವರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲೂ ಕೂಡ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು.

"ಪರಾರಿ ಎನ್ನುವ ಲೋ ಬಜೆಟ್ ಸಿನೆಮಾ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸಚಿವೆ ಆಗುವ ಮುನ್ನಾ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭ. ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಕೇಳಲು ಹೋದೆ. ಅವರು ಕಥೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿ ಒಪ್ಪಿ ತನ್ನ ಸಂಭಾವನೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅದನ್ನು ಭರಿಸುವುದು ಆ ಚಿತ್ರತಂಡದ ಬಳಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಧ್ಯ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಮೇಡಂ ನಮ್ಮದು ಕಡಿಮೆ ಬಜೆಟ್ ಸಿನೆಮಾ ಅಂದೆ. ಅದಕ್ಕವರು ಆಯಿತು ಕಡಿಮೆಗೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಅಂದು ಶೂಟಿಂಗ್ ಡಬ್ಬಿಂಗ್ ಎಲ್ಲಾ ಮುಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆದ್ರೆ ಇಂದಿಗೂ ಅವರು ನಮ್ಮಿಂದ ಹಣ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರ ತಂಡ ಎಷ್ಟೇ ಸಲ ಹೋಗಿ ಗೌರವ ಸಂಭಾವನೆ ಕೊಡಲು ಹೋದರೂ ಮೇಡಂ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆಗ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀ ಇಂದು ಒಂದು ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಶ್ರಮದ

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಎಂದರೆ ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಗೌರವ. ಲೈಟ್ ಬಾಯ್, ಮೇಕಪ್ಪಿನವರು ಹೀಗೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಏನಾದ್ರೂ ನೋವಾದರೆ, ನೋವಾಗುವಂತೆ ಸಿನೆಮಾ ತಂಡ ನಡೆದುಕೊಂಡರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅದನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅವರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಆದರೆ ಎಂಥಾ ದೊಡ್ಡ ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಅಥವಾ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ನಟ ನಟಿ ಆದ್ರೂ ಅವರಿಗೆ ಮೂರು ಕಾಸಿನ ಗೌರವ ಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶೂಟಿಂಗ್ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಕುತ್ತು ಬಂದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಸಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಬಳಿ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರು ಏನಾದ್ರೂ ಅವರ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಆಕ್ಟ್ ಮಾಡೋದನ್ನು ಹೇಳಿ ಕೊಡಿ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಖುಷಿ ಅವರಿಗೆ. ತಮ್ಮ ಶಾಟ್ ಇದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಮರೆತು ಗಂಟೆ ಗಟ್ಟಲೆ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಆಕ್ಟಿಂಗ್ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸದಾ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರು ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಇರುವವರು ಎನ್ನುವ ಅಂಶ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಕಲಿಯುವ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಲ್ಲಿ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಅಭಿನಯದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹಲವು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

### ೪.೩.೮ ಕಿರುತೆರೆ ಮತ್ತು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು

ಕಿರುತೆರೆ ಕನ್ನಡದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ. ದೂರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಮನೆಮನೆಗೂ ತಲುಪುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನಟರು ಟಿ.ವಿ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ನಂತರದ ದಿನಮಾನಗಳಿಂದ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ತನಕ ನಟರು ರಿಯಾಲಿಟಿ ಶೋಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗಾಗಲೇ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಟರು ಅವಕಾಶಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಟಿ.ವಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ದಾರಿಯಾದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಿರುತೆರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ತರಹದ ನಟಿಯರನ್ನು ಕಿರುತೆರೆಗೆ ಕರೆತರಲಾಯಿತು.

ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟಕ, ಸ್ಪರ್ಧಾ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಇದೆಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಉಮಾಶ್ರೀಯ ಬೆಳ್ಳಿ ತೆರೆಯ ಕಿರು ಪರಿಚಯ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ

೧೪ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಟಿ.ಎಸ್ ರಂಗಾರವರ ಕುಷ್ಠರೋಗದ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ರಂಗಾ ಅವರ 'ನೊಂದವರ ಹಾಡು' ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದರು.

"ಕಿಚ್ಚು ಧಾರಾವಾಹಿ ಮಾಡುವಾಗ ಮತ್ತು ಒಂದೆರಡು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ನನಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಅವರನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಕೂಡ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಕಿಚ್ಚು ಧಾರವಾಹಿ ಮಾಡುವಾಗ ನನಗೆ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರೇನು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾರ್ ನಟಿ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಅವರನ್ನು ಧಾರಾವಾಹಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಅಪ್ರೋಚ್ ಮಾಡಿದೆ. ಅವರು ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿ ಸೀರಿಯಲ್ ಅನ್ನುವ ಕಿರುತೆರೆಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಅವರೊಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಒಳ್ಳೇ ಅನುಭವ. ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ಅನುಭವ.

ಕಿಚ್ಚುನಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರದ್ದು ವಿಧವೆ ತಾಯಿಯ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ರೆಗ್ಯುಲರ್ ಸ್ಟೈಲ್ ಆಕ್ಟಿಂಗ್ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಥೇಟರ್ ಪ್ರಭಾವ ಕೂಡ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆಕ್ಟ್ ಮಾಡೋದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟವೇ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸಲ ಮಗಳನ್ನು 'ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದ್ಯೇ' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಸಂದರ್ಭ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅವರು ಏಯ್... ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದ್ಯೇ? ಎಂದು ರಾಗ ಎಳದು ತನ್ನ ರೆಗ್ಯುಲರ್ ಸ್ಟೈಲ್ ಅಂದ್ರೆ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬಿಟ್ಟರು. ನಾನು ತಕ್ಷಣ ಮೇಡಂ ಏನ್ ಮಾಡ್ತಾ ಇದ್ದೀರಾ ಅಂದಿದ್ದಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸು' ಎಂದು ನಕ್ಕು ಬಿಟ್ರು. ಆದ್ರೆ ಅಂದು ಅವರು ಸಹಜವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಗಂಭೀರತೆಯ ಒಳಗೂ ತಮ್ಮ ರೀತಿಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರದ ಒಳಗೂ ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಂಥವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆಮೇಲೆ ಈ ರೀತಿ ಬೇಡ ಮೇಡಂ. ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಕ್ಕೆ 'ಆಯ್ತು ಬಿಡಿ ಡ್ರೈ ಆಗಿ ಹೇಳ್ತೇನೆ' ಅಂದ್ರು. ನಕ್ಕು ಸುಮ್ಮನಾದರು. ಆಮೇಲೆ ನಾವು ಕೇಳಿದಂತೆ ಆಕ್ಟ್ ಮಾಡಿದರು. ಇದೆಲ್ಲಾ ಅವರಿಗೂ ಕೂಡ ಗೊತ್ತೇ ಇತ್ತು. ಆದ್ರೂ ಸದಾ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸ್ವಭಾವ ಆಗಿತ್ತು.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಲಿ ಖುಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ತ. ಆಂಗಿಕ ಮುಖಭಾವ ಎಲ್ಲ ತನ್ನ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ರೆ ಕಿರು ತೆರೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಕ್ಲೋಸ್ ಶಾಟ್ ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಶೂಟ್ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಹಿನ್ನಲೆಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತುಸು ಕಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಲೋಸ್ ಶಾಟ್ ನಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅಳಬೇಕಿತ್ತು. ನಾವು ಕ್ಯಾಮರಾ ಹತ್ತಿರ ಇಟ್ಟಿದ್ದೆವು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಡಂ "ಇದೇನಿದು ಕ್ಯಾಮರ ಇಷ್ಟು ಹತ್ತಿರ ಇಟ್ಟಿದೀರಾ. ನನಗೂ ತಡ್ಕೊಂಡು

ತಡ್ಕೊಂಡು ಸಾಕಾಯ್ತು ಜೋರಾಗಿ ಅಳಬೇಕು. ನೀ ಯಾವ ಸೀಮೆ ಡೈರೆಕ್ಟರ್. ಕ್ಯಾಮರ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಇಡಿ" ಅಂದ್ರು, ಆಮೇಲೆ ಹಾಗಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅವರು ಹಾಗೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಆದ್ರೂ ಚಿಕ್ಕ ಫ್ರೇಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಕಷ್ಟವೇ ಸರಿ.”[೩೩]

ನಿರ್ದೇಶಕ ಚೈತನ್ಯ ಅವರು ಉಮಾಶ್ರೀ ಬಗೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಲೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಬಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಒಂದು ಹಿರೀಕ ತಲೆಮಾರು ಮತ್ತು ಹೊಸ ತಲೆಮಾರು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹರಹನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ ಕಲಾವಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಎನ್ನುವ ಕಲಾವಿದೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ ಎರಡೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಕಿರುತೆರೆಯ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉಮಾಶ್ರೀ ಎನ್ನುವ ಸೀನಿಯಾರಿಟಿ ತನ್ನದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಜೊತೆ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

### ೪.೩.೯ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೇ ವಿನ: ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಏನು? ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಗಧಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ಮಾಧ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ ನಟರುಗಳಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರೂ ಸಹ ಮುಖ್ಯರು. ಆ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಅಭಿನಯದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲವೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ನಟಿಯನ್ನ ಅಥವಾ ನಟನನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಯಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಟರ ಮೂಲಕ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಯಂತಿ, ಆರತಿ, ಭಾರತಿ, ಕಲ್ಪನಾ ಹೀಗೆ ಅತಿ ಭಾವುಕರಾಗಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರೇಖಾದಾಸ್ ಬಿಂಬಿಸುವ ಅಭಿನಯದ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ನಟಿಯರನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ತನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಮದ್ರಾಸ್ ಸಿನೆಮಾ ಇಂಡಸ್ಟ್ರೀ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ದಾರಿಯಿಂದ. ಹಾಗಾಗಿ ನಟರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆಯ ಮತ್ತು ಮದ್ರಾಸ್ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಸಿನೆಮಾ ಅದನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಕೂಡ. ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧಾರಿತ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಘಟ್ಟವದು. ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದಾಗ ಆ ಸಮಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಆರತಿ ಭಾರತಿ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನತೆ ಇವೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಇದನ್ನು ಅರಿತು ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಒಟ್ಟು ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಅಂಶ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಏನಾದ್ರೂ ರೂಪಾಂತರ ಆಗಿದೆಯೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನಟನೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಪಾತ್ರ ಭಿನ್ನ. ನಟನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೇರೆ ನಟನೆಯೇ ಬೇರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳ ಚಹರೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಕ್ವಾಗಿರುತ್ತದೇ ವಿನಃ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

"ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅಂತ ಡಿಸೈಡ್ ಮಾಡೋದು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೋ ಹಾಗೇ ಇಂತಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಆಗಿದೆ ಅಂತ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಾತೃ ಏನು ಕೇಳುತ್ತಾರೋ ಅದನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಕೊಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಕೊಡುವಾಗ ತನ್ನ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೆ ಏನು ಬರುತ್ತೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಾರಣ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅಂತ ಸ್ಪೇಸ್ ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಾಗೂ ಇಂಥಹ ಕಡೆ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡ ಕಷ್ಟವೇ.

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶ ಇರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶೋಕೇಸ್ ಮಾಡಲು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಇವೆ. ಈಗ ಅವರನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಅವರನ್ನು ಸೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಸತ್ವ, ಆಂಗಿಕಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಶೋಕೇಸ್ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಕಲಾವಿದೆ ಉಮಾಶ್ರೀ. ಅವರಿನ್ನೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರಗಳು

ಅನೇಕ ಇವೆ. ಎಲಿಯಾಸಿಟಿಕ್ ಆಗುವ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾರಕ್ಟರ್ ಆಗುವ ಅಗತ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅನ್ನೋದು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದೆ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ."[೫೩]

ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀರೋಯಿನ್ ಆಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಕೂಡ ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಷಯ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ನಟರಾದ ತಕ್ಷಣ ಅವರನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸರಿಸುವ ಗುಣ ಇರುವುದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆಯೇ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರವೂ ಕೂಡ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾಗುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ತಮಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಪ್ರತೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಗುರಿಯ ಕಡೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ತನ್ನ ೫೫ನೇ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ರಾಜ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರವರು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ನಾಯಕನಟಿಯಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸೋತಿರುವುದನ್ನು ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಸಿನಿಮಾ ಜೀವನವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಇದಾವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗದೇ ತನಗೆ ಒದಗಿಬಂದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ಅದೇ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೇಸರಿ ಹರವು ಅವರ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

"ನನಗೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಹಿರೋಯಿನ್ ಆಗುವುದನ್ನು ಸಿನಿಮಾಲೋಕ ತಪ್ಪಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೀರೋಯಿನ್ ಆಗಬೇಕಂತ ಏನಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ಪಾತ್ರವಷ್ಟೇ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೂ ಈ ಅರಿವು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಬಲಗೊಳ್ಳಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದು ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕು ಎಷ್ಟು ಬೇಕು ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅಡಾಪ್ಟ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ಲೋಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಕಲಾವಿದರು ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಕೂಡ ರಂಗದ ಅನುಭವವನ್ನು

ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಅಡಾಪ್ಟ್ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯರು."[೫೪೭]

"ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್ ಅಥವಾ ಬಿಂಬಿಸುವ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ 'ಟೈಸನ್' ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಇಮೇಜ್ ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೧. ಸೂಚ್ಯಾಂಕಾತ್ಮಕ (Indexical)

೨. ಸಂಕೇತಾತ್ಮಕ (Iconical)

೩. ರೂಪಕಾತ್ಮಕ (Metophorical)

ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಯಾವ ನಟರಿಗೆ ಇರುತ್ತದೋ ಅವರು ಉತ್ತಮ ನಟ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಇಡೀ ಭಾರತದ ಅಭಿನಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಶೇಕಡ ೯೦% ರಷ್ಟು ನಟ ನಟಿಯರಿಗೆ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ – ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಅನೇಕಗಳನ್ನ ಒಂದರೊಳಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ರೂಪಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು."[೫೪೮] ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ "ಭಾರತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟಿ ಉಮಾಶ್ರೀ"[೫೪೯] ಎನ್ನುವ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಹೇಳುವಹಾಗೆ ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೈಮೇಲೆ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು 'ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದು ತೀರಾ ಢಾಳಾದಂತೆ ಕಾಣಬಾರದು.

ಮೊದಮೊದಲು ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ತಕ್ಷಣದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ನಗು ಎಂದರೆ ನಗು, ಅಳು ಎಂದರೆ ಅಳು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ನಟರು ಅಭಿನಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಅದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿತು. ಆ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಹೊರಟುಹೋಗಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬಂದಿತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ಚಲನೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಗುಲಾಬಿಯಾಗಿ ಸಮರ್ಥ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಹಾಗಾಗಿ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಸಂಕೇತಾತ್ಮಕವೂ, ರೂಪಕಾತ್ಮಕವೂ ಹಾಗೂ ಭಾವಸೂಚಿಯೂ ಹೌದು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು ಅದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುವಹಾಗೆ ಅಭಿನಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಬೆನೆಡಿಕ್ಟ್ ರಂತವರ ಜತೆಗೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸನ್ನ, ಸಿಜಿಕೆರಂತಹ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೊಂದಿಗೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಇತ್ತ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗಾಗಿ ಇದರೆಲ್ಲದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಗುಲಾಬಿ ಎಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

"ಹಸೀನಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಂತಹ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ತೀವ್ರತೆ ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಸೀನಾದಂತಹ ಏರಿಳಿತಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇದೆ. ತುಂಬಾ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಪಾತ್ರ ಕೇಳಿಸೋದಿಲ್ಲ ಅದು ಅರಳಿಸತ್ತೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಜಲುಗಳಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಎಚ್ಚರ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಗುಲಾಬಿ ಪಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾನು ಹಿರಿಯ ನಟಿಯರ ಜತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದೀನಿ ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕೋಪ, ದು:ಖ, ಸಂತೋಷ ಅದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೆ ಅದೇ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆ, ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೆಲೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನ ವಿಸ್ತಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ದೊಡ್ಡ ಅಪರಾಧ. ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಸಹ ಬಹಳ ಉಚ್ಛ್ರತಮವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶ: ಅದು ಅವರ ಒತ್ತಡ ಇರಬಹುದು, ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇರಬಹುದು, ಆ ತರಹದ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕು. ಇದು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇತ್ತು."[೬೦]

ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬರೆದವನು ಮುನಿ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಭರತ. ಹಾಗೂ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಟ್ಟವನೂ ಕೂಡ ಮುನಿ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಅಭಿನವ. ಇವರಿಬ್ಬರು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೊರಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ರೀತಿಗೂ ಒಳಗೆ ನಮ್ಮಂತೆ ನಾವು ಇರುವ ರೀತಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಒಳಗಿನದ್ದು ಹೊರಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆದರೆ ಅದೇ ಸಾಧನೆ ಅಥವಾ ದರ್ಶನ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಎಲ್ಲರೂ ಒಳ ಹೊರಗನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡು

ಒದುಕು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಕವ್ವನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಒಳ ಹೊರಗನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಎತ್ತರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ನಲವತ್ತು ದಿನಗಳ ತಾಲೀಮು ಅಗತ್ಯ. ಮೊದಲು ನಾಟಕದ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಓದಿಸುವುದರಿಂದ ಮೊದಲ ಹಂತ ಶುರು ಆಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾಠವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಓದುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುತ್ತಾ ಓದುತ್ತಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಆಂಗಿಕವನ್ನು ಮತ್ತು ದನಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಓದುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಓದು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಮಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಅಕ್ಷರ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುವವನೇ ಪಾತ್ರ ಆಗುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಲವತ್ತು ದಿನಗಳ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ತನಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗಿಬಿಡಬೇಕು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟ, ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವನು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸೋಲಬಹುದು. ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಸೋತವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಧಾರ ಆಗುವುದು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ. ಪ್ರದರ್ಶನ ದರ್ಶನ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ತಪಸ್ಸು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಎಂಬುದು ನಿರಂತರ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ದಕ್ಕುವಂಥದ್ದು. ಅದು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ಸುಳಿದು ಸರಿದು ಹೋಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಯಾವಾಗ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಿರಂತರ ತಾಲೀಮು ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದು ಕೂಡ ಇದೆ, ಸತತ ಕಲಾಯಾನದ ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿರುವುದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ.

ಇದೇ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಮತ್ತೂ ಮುಂದುವರೆಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಾಲೀಮು ನಡೆಸುವಾಗ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಖಾಲಿಯಾಗಬೇಕು. ಯಾವ ಉಪಾದಿಗಳೂ ಅವನ ಕಲಾವಿದನ ಜೊತೆ ಇರಬಾರದು. ತನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಅಗತ್ಯ. ತಾನು ಯಾರು ಎಂಬುದನ್ನೇ ಮರೆತು ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾದರೆ ದರ್ಶನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ನೋಡುವುದು ಕೂಡ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ. ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಮಾಡುವ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಿದರೆ ಖಂಡಿತಾ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ದಾಟಿ ದರ್ಶನದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಕವ್ವ ಈ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿರುವುದು.

ಮಾತಿಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬುವುದು ವರ್ಣ. ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಶಕ್ತಿ ಕೊಡುವುದು ಕೂಡ ಮಂತ್ರ. ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿ. ಅವನಿಂದ ಹೊರಡುವ ಧ್ವನಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ಆ ವರ್ಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಲೋಕ ತೆರದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ದುಃಖ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದವರು. ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಷ್ಟು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತೆಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ನೋವು ಸಂಕಟಗಳು ಅವರ ಅನುಭವ ಲೋಕದ ಒಳಗ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ದನಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಬಣ್ಣ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ವರ್ಣ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕೈ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದೆ. ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಏನಾಗಿರುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ದನಿ ಪ್ರಕಟ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ದನಿಯ ರೀತಿಯದ್ದೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಸತ್ವವೇ ದನಿಯಾಗಿ ಹೊರಬಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಣಿ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಏಕ ರೂಪದ ಧ್ವನಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಗಲ್ಲ ಎಲ್ಲರ ಧ್ವನಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ, ವರ್ಣಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ದರ್ಶನ ಆಗುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದೆ.

ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ನೋವು ತಂದವರ ಬಗ್ಗೆ, ನೆನಪಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಆ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ತೋರಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ದ್ವೇಷ ಉಳಿದು ಅಭಿನಯ ಸೋತು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಮರೆತು ಖಾಲಿಯಾಗುವ ಗುಣದವರು. ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ನೋವುಗಳು ಕಾರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಹಾಗೇ ಆಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದರ್ಶನವಾಗಿರುವುದು.

ಅನುಭವ ಜನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೋ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅನುಭವ ತುಂಬಿದ ಬದುಕು ಕೂಡ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೇ ಮತ್ತು ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವಂತದ್ದೇ. ವಿವಿಧ ಅನುಭವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದುಡಿಯುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿ, ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿ, ಓದು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಪುಟಗಳ ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯ ಅನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮದೊಳಗೆ ಸೇರಿಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಒಬ್ಬ ನೋಡುಗ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಖುಷಿಯನ್ನೋ, ಜ್ಞಾನವನ್ನೋ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮನಸು ಏನನ್ನು ಅಭಿನಯದ

ಮೂಲಕವಾಗಿ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ನೋಡುಗನ ಡಿಮ್ಯಾಂಡ್ ಆಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಪೂರೈಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯದ ಹಂತಕ್ಕೂ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗಿರುವ ಒಂದು ಕಲಾ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ತೆರೆದು ಕೊಳ್ಳುವ ಅಂಶ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತೆರನಾದ ಓದು ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡ ಇನ್ನಿತರ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕಿಯಲ್ಲೂ ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಚ್.ಎಸ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ಪು-೬.

೨. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಚ್.ಎಸ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ಪು-೨೫.

೩. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಚ್.ಎಸ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ಪು-೨೫, ೨೬.

೪. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೩೧.

೫. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೩೬.

೬. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೧.

೭. Caste of mind – Nicolas B dirks, page-73.

೮. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೪೦.

೯. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೭.

೧೦. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೮.

೧೧. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೯.

೧೨. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೯,೬೦.

೧೩. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೫೯,೬೦.

೧೪. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೨೯,೩೦.

೧೫. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೩೧.

೧೬. ಉಮಾಶ್ರೀ (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೯

೧೭. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೪೨.

೧೮. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೩೧.

೧೯. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೩೩.

೨೦. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೯೨. Hindustan times, 3rd sep., ೧೯೮೪.

೨೧. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೨೧.

೨೨. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟಿ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೩೪.

೨೩. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೧೩, ೧೪.

೨೪. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೬೭.

೨೫. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೯೧ times of india sep ೧೯೮೪.

೨೬. ಉಮಾಶ್ರೀ (ಸಂದರ್ಶನ), ೩೦/೮/೨೦೧೭.

೨೭. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೪೨.

೨೮. ಶಶಿಧರ ಬಾರಿಘಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜೆ (ಸಂ), ನಟಿಯರ ನಟ, ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ೨೦೧೩, ಲೇಖಕರು ವಿಜಯ, ಪು-೪೨.

೨೯. ಸರಿಗಮ ವಿಜಿ (ಸಂದರ್ಶನ), ದಿನಾಂಕ ೮-೮-೨೦೧೫.

೩೦. ಸರಿಗಮ ವಿಜಿ (ಸಂದರ್ಶನ), ದಿನಾಂಕ ೮-೮-೨೦೧೫.

೩೧. ಸರಿಗಮ ವಿಜಿ (ಸಂದರ್ಶನ), ದಿನಾಂಕ ೮-೮-೨೦೧೫.

೩೨. ಶ್ರೀಕಂಠ ಗುಂಡಪ್ಪ (ಅನು), ೨೦೧೫ರ ವಿಶ್ವರಂಗಭೂಮಿ ದಿನಾಚರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕ್ರಜಿಸ್ಟೋಫ್ ವಾರ್ಲಿಕೋವಸ್ಕಿಯವರ ಸಂದೇಶ.

೩೩. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಚ್.ಎಸ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ಪು-೬೪.

೩೪. ಕೇಸರಿ ಹರವು (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ದಿನಾಂಕ ೦೮-೧೧-೨೦೧೩.

೩೫. ಕೇಸರಿ ಹರವು (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ದಿನಾಂಕ ೦೮-೧೧-೨೦೧೩.

೩೬. ಉಮಾಶ್ರೀ (ಸಂದರ್ಶನ), ದಿನಾಂಕ ೮-೨-೨೦೧೭

೩೭. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಲ್.ಎಸ್ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೯

೩೮. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಡಲಾಳ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೭೦, ೭೧.

೩೯. ರೇಖಾರಾಣಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ೦೯-೧೧-೨೦೧೩.

೪೦. ರೇಖಾರಾಣಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ೦೮-೧೧-೨೦೧೩.

೪೧. ರೇಖಾರಾಣಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ೦೯-೧೧-೨೦೧೩.

೪೨. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಡಲಾಳ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೭೦, ೭೧.

೪೩. ಗಣಪತಿ ಬಿ, (ನಿರೂಪಣೆ), ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು ಉಮಾಶ್ರೀ ಒಡಲಾಳ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩, ಪು-೭೫.

೪೪. ಉಮಾಶ್ರೀ, (ಸಂದರ್ಶನ), ೧೦-೦೪-೨೦೧೪

೪೫. ಉಮಾಸಿರಿ ಅಂಕಣ ಬರಹ ದಿನಾಂಕ ೨೪-೪-೨೦೧೬ರಂದು ಅವಧಿ ಇ-ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಯಿಂದ.

೪೬. ಉಮಾಶ್ರೀ, (ಸಂದರ್ಶನ), ಅವಧಿ ಇ-ಪತ್ರಿಕೆ, ೨೪-೦೪-೨೦೧೬.

೪೭. ಉಮಾಶ್ರೀ (ಸಂದರ್ಶನ), ೩೦/೮/೨೦೧೭

೪೮. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ - ೧೧-೧೧-೨೦೧೩

೪೯. ಚಂದ್ರಿಕಾ.ಪಿ (ಸಂ), ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಕಥೆಯಿಂದ ಕಥೆಗೆ, ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ.ಕೆ(ಲೇ) ಅಭಿನವ ಚಾತುರ್ಮಾಸಿಕ, (ಸಂಪುಟ-೧೯), ಮೇ ೨೦೧೨, ಪುಟ- ೦೯.

೫೦. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ - ೧೧-೧೧-೨೦೧೩

೫೧. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ - ೧೧-೧೧-೨೦೧೩

೫೨. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸವ, ೧೦-೧೧-೨೦೧೩

೪೩. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೧೦-೧೧-೨೦೧೩
೪೪. ಚೈತನ್ಯ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೦೯-೧೧-೨೦೧೩.
೪೫. ಚೈತನ್ಯ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೦೯-೧೧-೨೦೧೩.
೪೬. ಕೇಸರಿ ಹರವು, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೦೮-೧೧-೨೦೧೩
೪೭. ಕೇಸರಿ ಹರವು, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೦೮-೧೧-೨೦೧೩
೪೮. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ - ೧೧-೧೧-೨೦೧೩
೪೯. ತುಂಗಾ ತರಂಗ, ವಾರಪತ್ರಿಕೆ, ಪುಟ-೨, ದಿನಾಂಕ : ೧೫-೧೧-೨೦೧೩.
೫೦. ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, (ಉಪನ್ಯಾಸ), ಉಮಾಶ್ರೀ ಸಿನಿಮೋತ್ಸ್ವವ, ೧೧-೧೧-೨೦೧೩

ಅಧ್ಯಾಯ – ಐದು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ : ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್

ಅಧ್ಯಾಯ - ಐದು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್

ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕ ಬಹುಗೌರವದಿಂದ ನೆನೆಯುವ ಹೆಸರು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಬದುಕಿನ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನಾಯುಕ್ತವಾಗಿ ಆಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಈ ವಿವೇಚನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಂಡಿದ್ದು ಇತಿಹಾಸವೂ ಹೌದು, ಕನ್ನಡದ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಹೌದು.

ಸಂಗೀತ, ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಅವಿನಾಭಾವವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ಹೊಕ್ಕುಳಬಳ್ಳಿಯಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಕಿಯಿಂದ ಟಾಕಿಗೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ರಂಗವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾಡಿದ ಸ್ವರ, ತಾಳ, ಲಯಗಳ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ನಟರನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗಿತ್ತು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜೊತೆ ಅಭಿಜಾತತೆಯನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಬಲ್ಲ ಅಪರೂಪದ ನಟರನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಸ್ವಾಗತಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಆಡಿ ಮುಗಿದು ಹೋಗುವ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು, ಯಾವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿಯುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸುವ ಕೆಲಸ ಆ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದು ಕಥೆ ಮತ್ತು ನಟರ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ನಂತರದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ಬೆಲೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಗೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರು ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಅಂದು ಬೆರಗು ಇದ್ದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯೇ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ತನ್ನೆದುರೇ ಗಂಧರ್ವ ಲೋಕವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನದ್ದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಪರೂಪದ ಕಲಾವಿದರ ಶೋಧಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮ ಮನೆ ಮಠಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದ ಗತಿಯೇ ಹಾಗಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡವೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ತಮಿಳಿನ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮೊದಲು ಕನ್ನಡ ಎನ್ನುವ ಆದ್ಯತೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯರು

ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್. ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಡು, ಮೆಟ್ಟಿದ ಭೂಮಿ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅವರು ನಾಡಿನ ಮನೆಮಾತಾದವರು. ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಅಗಾಧ ಕಂಠಸಿರಿಯಿಂದ ಜನರ ಮನವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡವರು.

### ೫.೧ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ : ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆ

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನೆಲಮಂಗಲದ ಹತ್ತಿರದ ಚೌಡಸಂದ್ರ ಎನ್ನುವ ಪುಟ್ಟ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ. ಕಲ್ಲಮ್ಮ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಲಿಂಗಪ್ಪ ದಂಪತಿಗಳ ಎರಡನೇ ಮಗನಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಬಾಲ್ಯ ಸುಖದಾಯಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಡತನ ಬದುಕನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದರೂ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಕ್ಕೇನೂ ಕೊರತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಂದೆಯ ಅಕಾಲಿಕ ಮರಣ ಅವರನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಂಗೆಡಿಸಿತು. ಆದರೆ ಕಲಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ನೇಕಾರ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೈಗೂಡಿತ್ತು. ಎಳೆ ತಪ್ಪದ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನೇಯ್ಗೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಮಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಶಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರಾದ ಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಬಹುತೇಕರಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗದವರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಾವ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಈ ನಾಡನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರು, ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದವರು ಇಂಥಾ ವರ್ಗದವರೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಅಡೆತಡೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಚ್ಚರಿಯ ಸಂಗತಿಯೇ. ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣಗಳ ನಡುವೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರಂತಹ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ.

ಅನೇಕ ಅಭದ್ರತೆಗಳೇ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ಬದುಕಿನ ಏಳು ಬೀಳುಗಳೇ ಅವರನ್ನು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದವು ಎನ್ನುವುದು ಮನನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತ ನಿರಂತರ ಜೀವದಾಯಿನಿಯಾಗಿ, ಗುಪ್ತಗಾಮಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಅವರ ಜೀವನ ಆರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದೂ ಅಂತ್ಯಗೊಂಡಿದ್ದೂ ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿಯೇ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹೋಗಿದ್ದೆಲ್ಲಾ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿನ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸೆಳೆತಗಳ ಫಲವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ವಯಸ್ಸಾದ ನಂತರ ಅವರು ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ತಮಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಭಾಗವತರ್ ಎನ್ನುವ ಅಭಿನಾಮಕ್ಕೆ ಎರವಾಗದಂತೆ ಬದುಕಿಬಿಟ್ಟರು.

ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಅವರ ತಂದೆಯವರ ಮರಣದಿಂದ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟೂರಾದ ಚೌಡಸಂದ್ರದಿಂದ ಮಾಗಡಿಯ ಮೋಟಗಾನಹಳ್ಳಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಮಾಗಡಿ ಸೀಮೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ

ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರದೇಶ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಹಾಡು, ನಾಟಕಗಳು ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿವೆ. ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಈ ಪ್ರದೇಶ ಜಾನಪದೀಯವಾದ ಆಚರಣೆ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ಹಾಗಿತ್ತು. ಅಕ್ಬರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಒಬ್ಬೇ ಒಬ್ಬ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಹಾಡುಗಾರ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ತವರೂ ಮಾಗಡಿಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ಹೀಗೆ ನಾಟಕ, ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮೋಟಗಾನಹಳ್ಳಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗಣಿಯಿಂದ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ತರುವಂತೆ ತಂದಿತು. ದೇವಾಂಗ ಜನಾಂಗದ ಕುಲಕಸುಬಾದ ನೇಯ್ಗೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕಸುಬಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಊರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಭಜನೆಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು ಕೂಡಾ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಂಗೀತ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತಿದ್ದ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಜನರಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಗೌರವವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಬಾಲಕ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ದೈವದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರ ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮ ಅವರನ್ನು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿತು.

ಹತ್ತು ವರ್ಷದವರಿದ್ದಾಗಲೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಜೀತ ಮಾಡುತ್ತಾ ನೇಯ್ಗೆಯ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಇತ್ತು. ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರೊಬ್ಬರ ಹತ್ತಿರ ಪಾಠ ಕಲಿಯಲು ಹೋದ ಅವರು ನಾಲ್ಕನೇ ತರಗತಿಯವರೆಗೆ ಪಾಠ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಕೂಡಾ ಆಯಿತು. ಭಜನೆ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು ಮತ್ತು ಅವರು ಆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಲು ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಯಿತು.

ಹೀಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತೀವ್ರವಾದ ಹೊಳಪನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿ. ಎಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟ ನಡೆಯುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಯುವಕ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಆಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ತಂಡವಿರಲಿ ಅವರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಸಾಕು ಅವರನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಕರೆದು ಅವರಿಂದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿಸಿ ಸಂಭ್ರಮಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಾಲ್ಯ ಮತ್ತು ಯೌವ್ವನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಲಾಸಕ್ತಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಈ ಮಧ್ಯೆ ಮದುವೆ ಮನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತರಾದ ಸಂಬಂಧಮೂರ್ತಿಗಳು; ಮದ್ರಾಸ್ ಕಡೆಯವರು. ಸೊಗಸಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ಅವರನ್ನು ತಮ್ಮೊಂದಿಗೆ

ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ಕರೆತಂದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಚೇರಿ ಅವರನ್ನು ಕೀರ್ತಿಯ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ದಿತ್ತು. ಸರ್ ಮಿರ್ಜಾ ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ ಅವರನ್ನು ಕಂಡು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಕೀರ್ತಿ ತರುವ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಎಂದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದ ಅವರನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು.

ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಶಂಕರ್ ಫಿಲಂನವರು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕರೆದಾಗ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ನಕ್ಕಿದ್ದರಂತೆ. ಅದುವರೆಗೆ ಅವರು ನೋಡಿದ್ದು ಎರಡು ಮೂಕಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ಟಾಕಿ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ತ್ಯಾಗರಾಜ ಭಾಗವತರ್ ಅವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಾನ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಹೆಸರನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ನಡುವೆಯೂ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಸಂಗೀತ ಸೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು.

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಕರೆ ಬಂದಾಗ, ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಗೆ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕಿದರು. ನಿಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ಎಲ್ಲೇ ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡಿದರೂ ನನಗೆ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗೆ ಹೋಗಿಬರಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕರಾರಿನೊಂದಿಗೆ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಸೇರಿದರು. 'ಸದಾರಮೆ', 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ', 'ಸುಭದ್ರ', 'ಅರ್ಜುನ', 'ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯರಾದರು. ಅವರ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶ ಮುಂದೆ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಅವಕಾಶಗಳ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲನ್ನೇ ತೆರೆಯಿತು. ಮತ್ತೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ತಿರುಗಿ ನೋಡಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪ್ರಖರವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದಾಗ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಮದ್ರಾಸಿನ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು 'ಅಂಬಿಕಾ ಪತಿ'ಯ ನಂತರ 'ಸತಿ ಸುಕನ್ಯಾ', 'ಶ್ರೀ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ', 'ಬರ್ಮಾ ರಾಣಿ ಅರುಂಧತಿ', 'ಪ್ರಭಾವತಿ', 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ', 'ಶ್ರೀ ಮುರುಗನ್' ಮತ್ತು 'ಕುಂಡಲ ಕೇಶಿ' ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಾಲು ಸಾಲು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೀರ್ತಿಯ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೂ ಏರಿದರು.

ತಮಿಳು ಚಿತ್ರರಂಗ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಹುಬೇಗ ಗುರುತಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಅಂಬಿಕಾಪತಿಗೆ ಕರೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕಂಠಸಿರಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮನೆಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕೀರ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಮೊದಲು ಪಡೆದದ್ದು ಮಾತ್ರ ತಮಿಳು ಚಿತ್ರರಂಗ. ಆಮೇಲೆ ಸಾಲಾಗಿ ಅವಕಾಶಗಳ ಬಾಗಿಲು ಅಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಲ್ಲಿದ್ದ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾವಿದ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಇದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ತಮಿಳು ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು

ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಇರುವುದೇ ನನ್ನ ನಾಡಿಗಾಗಿ, ನನ್ನ ಭಾಷೆಗಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾಗ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಕ್ಕೆ ಮರಳಿದ್ದರು.

ಸತಿ ಸುಕನ್ಯಾ, ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ, ಅಂಬಿಕಾ ಪತಿ ಹೀಗೆ ಸಾಲು ಸಾಲು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ ಸೈ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಮತ್ತೆ ಮರಳಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಸುಭದ್ರ ನಂತರ ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡಿದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಮತ್ತೆ ಕರೆದದ್ದು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನೇ ಎಂದರೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಎತ್ತರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇರುವ ಅಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು ಎರಡು ಮೇರು ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ದುಡಿದಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ದೊರಕಿದವು.

ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ಜೊತೆಗಿನ ಅಸಮಾಧಾನದಿಂದ ತಮಿಳು ಸಿನೆಮಾ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರು. ತಮಿಳಿನ ಕೃಷ್ಣ ಕುಮಾರ ಸಿನೆಮಾದ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವರಿಗೆ ಇನ್ನೆರಡು ತಮಿಳು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಆಗಲೇ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಕಂಪನಿಯಾಗಿ ಮಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಸುಭದ್ರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದರು. ಸುಭದ್ರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಈಗ ಧರ್ಮ ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಈಡಾದರು. ಕನ್ನಡ ಅವರ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಯಿತು. ಹಣ, ಕೀರ್ತಿಯ ಹಿಂದೆ ಹೋಗದೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಮರಳಿದರು. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಡೆದ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಇಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದೇ ಅವರ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಮ.

ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ನನಗೆ ಕೆಟ್ಟ ಹೆಸರು ಬರುವುದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಆತ್ಮ ಸಾಕ್ಷಿಗೂ ಈ ವಿಚಾರ ವಿರೋಧ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆಯಬಾರದು ಎಂದು ದೃಢಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ 'ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ'ವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ 'ಗೋರಕುಂಬಾರ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಹುಣಸೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಗಳ ಬದಲಿಗೆ ಕು.ರಾ. ಸೀತಾರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎನ್ನುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರಿಚಯವೂ ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕಾಯಿತು. ಸಾಕಷ್ಟು ಕಷ್ಟ ನಷ್ಟಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತುಂಬಿತು.

ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಅಲೆದು ತಮಿಳಿನ ಚಕ್ರಧಾರಿ ಎನ್ನುವ ಅದೇ ವಿಷಯದ ಸಿನೆಮಾದ ಮುಂದೆ ಸೈ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ ಸಿನೆಮಾದ ನೆಗೆಟಿವ್ ಮದ್ರಾಸಿನ

ಒಂದು ಲ್ಯಾಬೋರೆಟರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು, ಶಾರ್ಟ್ ಸರ್ಕ್ಯೂಟ್‌ನಿಂದಾಗಿ ಚೂರೂ ಬಿಡದೆ ಭಸ್ಮವಾಗಿ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಆ ಸಿನೆಮಾದ ನೆಗೆಟಿವ್‌ಗಳು ಉಳಿದಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಇವತ್ತು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವವರಿಗೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆಕರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಂತೂ ನಿಜ.

ಇದಾದ ನಂತರ ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸರೋಜಾ ದೇವಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಕರೆತಂದರು. ಸರೋಜ ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಕೆಗೆ ಸರೋಜಾ ದೇವಿ ಎಂದು ಮರು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ ಕನ್ನಡದ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಮರೆಯಲಾಗದ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಅಪಾರ ಕಷ್ಟ ನಷ್ಟಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೂ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೊಸಬರನ್ನೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಎಂದೂ ಮರೆಯದ ಮಹೋನ್ನತ ಚಿತ್ರವಾಗಿ 'ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ' ಮೂಡಿ ಬಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಎಂದು ಇನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಮಾತಾಡುವ ಜನರ ಪ್ರಾಂತ್ಯ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿತ್ತು.

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಕಾಲಾ ನಂತರದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಸಿನಿಮಾಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ತೊಡಗಿದ್ದು ವಿಶೇಷ. ಕನ್ನಡದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುವ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರಕ್ಕೂ ಬಹು ಮುಂಚೆ ಗೋರ ಕುಂಬಾರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆ, ಮತ್ತು ದೈವ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರದವನ ಕನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲೇ ಅವರ ಸಮಾಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ತಲ್ಲಣಕ್ಕೆ ಅವರು ಉತ್ತರ ಕೊಡತೊಡಗಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಸವಾಲುಗಳೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯ ಜೊತೆಗೋ, ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಹುಡುಕಾಟದ ಜೊತೆಗೋ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಜೊತೆಯದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅದು ಅಂತರಂಗದ ತಲ್ಲಣವಾಗಿತ್ತು.

'ಗೋರಕುಂಬಾರ' ತಾಂತ್ರಿಕ ಸವಾಲನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಕಾಳಿದಾಸ ಮಾಡುವತ್ತ ಹೊರಟಾಗ ಅವರಿಗೆ ಗಾಬರಿಯ ಜೊತೆ ಆಘಾತವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಎಡಿಟಿಂಗ್‌ನ ಅಸಮರ್ಪಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಕಳಪೆಯದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಸರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಎದುರಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ 'ಪಂಚರತ್ನ' ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದು ಅಂದಿನ ಜನರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಆ ಚಿತ್ರ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು.

ತಮಿಳು ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಆದ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಅವರನ್ನು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಕಾರಣ ಅವರು ಮತ್ತೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮರಳಬೇಕಾಯಿತು.

ನಾಟಕಗಳ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿತು. ತಾವೇ'ಶ್ರೀ ಉಮಾಮಹೇಶ್ವರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನರ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರು.

ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಅಡೆತಡೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಮತ್ತವರ ಪತ್ನಿ ಶಾರದಮ್ಮನವರನ್ನೂ ಸಂಕಷ್ಟಕ್ಕೀಡು ಮಾಡಿತು. ಕಂಪನಿ ನಷ್ಟಕ್ಕೀಡಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಸಾಲವನ್ನು ತೀರಿಸಿ ನೆಮ್ಮದಿಯ ನಿಟ್ಟುಸಿರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರು.

ಈ ಎಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಎಂ.ಕೆ. ಇಂದಿರಾ ಅವರ 'ಸದಾನಂದ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಾಗ ಕೈಚೆಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಕೆಂಪರಾಜ ಅರಸು ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಮಹತ್ವದ ಸಿನೆಮಾ ಅಗಬೇಕಿದ್ದ ಸದಾನಂದ ಪ್ರೊಡ್ಯೂಸರ್‌ಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯದೇ ಹೋಯಿತು. ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಆ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕನಸು ನನಸಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ಕಾದಂಬರಿ ಸದಾನಂದ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಮತ್ತು ಅಂಗವೈಕಲ್ಯಕ್ಕೂ ವಿವಾಹಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಆ ಕಾಲದ ಆದರ್ಶಮಯ ಬದುಕನ್ನು, ಕಂಡ ಕನಸನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಗಿ ವಿಫಲವಾಗಿದ್ದು ಸಹಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದ ನೋವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ 'ಸದಾನಂದ' ಕೇಂದ್ರಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಸಿನೆಮಾ ಆದಾಗ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಕಂಗಾಲಾದರು. ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ಇದು ಅವರಿಗೆ ನೋವನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಿತು.

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಏಳು ಬೀಳುಗಳ ಈ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಅವರ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತ ಅವರ ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯ ಮೈಲುಗಲ್ಲೂ ಆಯಿತು. ಅನೇಕ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ 'ಓಂಕಾರ ನಾದಸುಧಾ' ಎನ್ನುವ ಕೀರ್ತನಾ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೂ ಹೊರತಂದರು. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೩೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಎನ್ನುವ ಬಿರುದನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರರು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ 'ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸರಳವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜಕವಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಓಂಕಾರ, ದೇವರಂಜಿ, ಹಿತಪ್ರಿಯ, ಸ್ತೋತ್ರಪ್ರಿಯ, ರತ್ನ ಕಾಂತಿ, ಮತ್ತು ಕದರಮು ಮುಂತಾದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳ ರಚನೆಗಳು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರ ಕೊಡುಗೆ, ಹೀಗೆ ಪ್ರೊ. ಎಚ್ ಕೆ ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು, ಬಿವಿಕೆ

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್.ಕೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನ್ ಅಂತೂ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಸರಸ್ವತಿ ಪುತ್ರರೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಲಭಿಸಿದ ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಅಪಾರ. ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸು ಸಿನೆಮಾ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಸಂಘ 'ಉತ್ತಮ ನಟ' ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸಿದರೆ, ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ಶ್ರೀಶೈಲ ಮಠ 'ನಟಾಚಾರ್ಯ' ಎಂದು ಬಿರುದನ್ನಿತ್ತು ಗೌರವಿಸಿತು. ೧೯೬೨ರಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಾತಿಹಳ್ಳಿ ಆಶ್ರಮದಿಂದ 'ಗಾನಾಭಿನಯ ಚಂದ್ರ' ಎನ್ನುವ ಬಿರುದು ಮತ್ತು ಚಿನ್ನದ ಪದಕ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಶೃಂಗೇರಿಯ ಅಭಿನವ ವಿದ್ಯಾತೀರ್ಥರು ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ 'ಗಾಯನ ಶಿಖಾಮಣಿ' ಎಂದು ಗೌರವಿಸಿದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನ ಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಆರನೇಯ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ 'ಗಾನಕಲಾಭೂಷಣ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು. ೧೯೭೮ರಲ್ಲಿ 'ಗಾನಕಲಾ ಗಂಧರ್ವ' ಎನ್ನುವ ಬಿರುದನ್ನು ನೀಡಿತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಮಿಟಿಯ ಅಡ್ವೈಸರಿ ಬೋರ್ಡ್‌ನ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು.

ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ ೧೯೫೫ ಮತ್ತು ೧೯೫೯ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದವು. ಕನ್ನಡನಾಡು ಕಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮ ನಟಿಯರಾದ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ ಮತ್ತು ಸರೋಜಾದೇವಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದ ಕೀರ್ತಿ ಇವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

'ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ', 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ' ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಮೆಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಇವರಿಗೆ ಸಂದಿವೆ. ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಪಯಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಕನ್ನಡನಾಡು ನುಡಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ಉಸಿರಿರುವವರೆಗೂ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.

ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಎತ್ತರ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿಮೆಯದ್ದು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಅವರು ಸಿನೆಮಾವನ್ನು 'ಸತ್ತ ಕಲೆ' ಎಂದು ಕರೆದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉನ್ನತಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಇತ್ತೇ ವಿನಾ ಸಿನಿಮಾ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂದು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ; ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಅನಂತ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಡಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ಭಾಗವತರ್ ಎನ್ನುವ ಬಿರುದಾಂಕಿತವನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನ ಜೊತೆ ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಏಳು ಬೀಳುಗಳು ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿನ ಅವರ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ

ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದವರು. ಭಾಷಾ ಭೇಧವನ್ನು ಮರೆತು ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದೇ 'ಭಾಷೆ' ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅಸದೃಶವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ.

**೫.೨ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ**

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಇನ್ನೂ ಭಾರತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ತೀವ್ರ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ದೇಶವ್ಯಾಪ್ತಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಚಳುವಳಿಗಳು ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದವು. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಭಾರತ ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುವುದು ಮಾತ್ರ ಗುರಿಯಾದ ಈ ಚಳುವಳಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಎನ್ನುವ ಆಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎದುರು ಭಾರತ ಎನ್ನುವ ಸ್ವಯಂ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಉಳ್ಳ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಇಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು ನಿಜ. ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ನಮ್ಮ ಏಕತೆ, ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಮ್ಮ ಅಸ್ಮಿತೆ ಎನ್ನುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಎದುರು ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತ್ತು.

ಇಡೀ ದೇಶ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕನವರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿತ್ತು. ಒಂದೆಡೆ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಬ್ರಿಟೀಷರು ನಮಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಠ, ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಚಳುವಳಿ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಭಾರತ ಒಂದು ಆವೇಶದ ಉದ್ವಿಗ್ನದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕಾಲ ಎಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಜೊತೆ ಹೊಸ ಗಾಳಿಯೊಂದು ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಜಗತ್ತುಗಳೆರಡೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ದಾಸ್ಯದ ಕರಿ ನೆರಳು ಭಾರತವನ್ನು ಭಾವುಕವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಗಾಂಧಿಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ದೇಶ ಒಂದು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಳಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಗೌರವದ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಛಲವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದು, ಕನಸುಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಭಾರತೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಆದರ್ಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ರಾಜಕೀಯ ಧ್ವನಿ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ರೋಹದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ನೋಡಬಹುದಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಪಾಠಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಬೀಜವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಡು, ನಾಟಕಗಳೂ ಇವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆ ಮತ್ತು ಯಾರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕವೇ ಹೊರಟಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮ ಕೂಡಾ ಕುತೂಹಲವೇ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಎದುರು ನಮ್ಮ ನೆಲದ ನಮ್ಮ ಆಪ್ತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ನಡೆ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ನಡೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ಕಥೆಯೊಂದರ ಜೊತೆ ಹೋಗುವುದರ ಬದಲಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಮೂಲೆ ಮುಡುಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಹೊಸ ಕಥೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ನಟ–ನಟಿಯರು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕ ಹೊರಟ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಥಾನಕಗಳೂ ನಮ್ಮದೊಂದು ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯುಳ್ಳ ರಾಷ್ಟ್ರ. ಇದು ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಣಯಗಳು ಯಾರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ? ಅದೊಂದು ಪ್ರಿಮೆಟಿವ್ ತತ್ವವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದು ಕುಟುಂಬದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪತಿನಿಷ್ಠ ಪಾರಾಯಣಳಾದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಲಾರಂಗ ಗಾಢವಾಗಿ ತಾನು ನಂಬಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ವಿವಾಹವೇ ಅಂತಿಮವಾದ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಯಾಕೆ ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೇ.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯರು ತೋರಿದ ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯ ದಾಂಪತ್ಯ. ಅದು ಬರಿಯ ದೈಹಿಕ ಬಯಕೆಯಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅದೊಂದು ಆತ್ಮ ಸಂಗಾತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಇರುವಿಕೆ ಇಹದ್ದಲ್ಲ, ಅದು ಪರಮಾರ್ಥದ್ದು ಎಂದು ಇಹದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೇ ಒಡೆಯುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರು. ಸೀತೆ ಆದರ್ಶವಾದ ಹಾಗೆ ದ್ರೌಪದಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಶಕುಂತಲೆ ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಸೆಳೆದಷ್ಟು ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಯಾವ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಆಯ್ಕೆಗಳೂ ಕೂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯದ್ದಾಗದೆ ಒಟ್ಟು ಸಮುದಾಯದ ಆಶಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಹಾಗಿದ್ದವು. ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದು ಅವಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಒಯ್ಯುವ ಏಕೈಕ ಸಾಧನ ಎಂತಲೇ ನಂಬಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅವಳ ಮೇಲೆ ಹೇರಲಾಗಿತ್ತು.

ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥದ್ದೇ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಭಾರತದಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕದಿಂದ ಬೇರೆ ಅನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರ. ಒಂದು ಸಲ ಶೂಟಿಂಗ್ ಆಗಿಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ ಅನೇಕ ಏಳು ಬೀಳುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಥೇಟರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ ಸಿನೆಮಾ ಜನಾಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಉದ್ಯಮಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿನ ಕುಸಿತದಿಂದಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಹೊರೆ ಭರಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಿಲುಕಿದವು. ನಾಟಕ ಮಾಲೀಕರು ನಾಟಕದ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಯೋಚನೆಗೆ ಸಿಲುಕಿದ್ದರು. ಜಾಗತಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಪರ್ಯಾಯ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದು ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಥರದ ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಕಾಲಘಟ್ಟ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ್ದೇ ಆದರೂ ಅದು ನೇರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥಾ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಕೆಂಗಣ್ಣಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ಇರಾದೆ ಯಾರಿಗೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಪಾರ ಮೊತ್ತದ ಹಣ ಬೇಡುವ ಈ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಹಾಕಿದ್ದ ಹಣವನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಬಂದಿದ್ದರು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಆರಂಭಘಟ್ಟದ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಕಥೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಅದೊಂದು ಬೇರೆಯದೇ ಸವಾಲಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಿನೆಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಂಟನ್ನು ಕಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೇ ಆಯಿತು.

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದು ಇಂಥಾ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಎಂಬುದು ವಿಸ್ಮಯದ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ವ್ಯಾಸ ಮಹಾಭಾರತ ಬರೆದ ಮೇಲೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಬರೆಯುವ ತುರ್ತು ಏನಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೃಷ್ಣನೇ ಹೊರತು ಬೇರಲ್ಲ. ಭಕ್ತಿ ರಸವೇ ಬೇರೆ. ರಸವೆಲ್ಲವೂ ಸಾರಹೀನ. ಕೇಂದ್ರ ಬದಲಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಮಾತ್ರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ತಾತ್ವಿಕತೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕಥೆ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೇಂದ್ರ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಭಾವುಕ ಜಗತ್ತು ಮಿಂಚಿಸುವ ಸಂಬಂಧದ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾಟಕಗಳೂ

ಮಾಡಿದವು. ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಎದುರು ಶಕುಂತಲೆಯಂಥಾ ಸೌಕುಮಾರ್ಯ ಭಾವದ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಮುಂದಾದರು. ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಮಹಿಳೆಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡವುಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಹೀಗೆ ರಂಗ ನಾಟಕಗಳು ಸಿನೆಮಾ ಆಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವಾಗ ಅನೇಕ ಸವಾಲುಗಳು ಎದುರಾಗಿದ್ದವು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇಲ್ಲೂ ಇದ್ದವು. ಅದೇ ಕಥಾನಕ, ಅದೇ ಹಾಡು ಎಲ್ಲ ಅವೇ ಆಗಿದ್ದೂ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕ ದಾಖಲಾಗಿ ಹಲವು ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಏಕಪಠ್ಯವಾಗುವ ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹಾದಿ ತೆರೆಯಿತು. ಸದಾರಮೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವರೇ ಅದನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ಮಾಡಿದ್ದರು. ವೀರಣ್ಣನವರೇ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಾಪಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಹೊಸ ಕ್ರಮ ರೋಚಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವಸಾಹತುವಿಗೆ ನಮ್ಮದನ್ನು ಎದುರಾಗಿಸುವ ಕ್ರಮ ಎಂತಲೇ ಹೇಳಬೇಕು.

“ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೆರಡೂ ತಮ್ಮನ್ನು ಕಂಪನಿಗಳೆಂದೇ ಕರೆದುಕೊಂಡವು. ಕಂಪನಿ ಎನ್ನುವುದು ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯಂಥ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು, ನಂತರ ಬಂದ ಆಧುನಿಕೋದ್ಯಮವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಶಬ್ದವಾಗಿದ್ದು ಇದು ರಂಗ ಕಂಪನಿಗಳ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿನಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೂಡಿದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರೂಪಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ‘ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾ ಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ’ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮವೊಂದರ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳೀಯ ದೈವದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಪನಿಯು ಕರ್ನಾಟಕ ಪಿಕ್ಚರ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್ ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾ ಕಂಪನಿ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ತೋರಿದ ಆಸಕ್ತಿ ಮಾಡಿದ ಸಾಹಸ ಪಟ್ಟ ಕಷ್ಟ ಗಮನಿಸಿದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಿನಿಮಾ ಹೇರಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ವೀರಣ್ಣನವರು ಶೇರು ಮಾರಾಟ ಮಾಡಿ ಬಂಡವಾಳ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಕಂಪನಿಯ ಅದೇ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದೇ ಕಲಾವಿದರ ಮೂಲಕ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಸಿದರು. ರಾತ್ರಿ ಥೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕವೇ ಹಗಲಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿತ್ತು.”[೧]

ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಕಾಲವನ್ನು ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲ ಎಂತಲೇ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕತೆ ಕಲೆ ಎರಡೂ ಒಂದರ ಜೊತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು

ಕಲಾಜಗತ್ತಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಿಳಿದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದಷ್ಟು ಒಡಲಿನಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಡು ಮಾತು ಬಲ್ಲ ಹೊನ್ನಪ್ಪನಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆವ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊನ್ನಪ್ಪನಂಥವರಿಗೆ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳ ಮೀರಿದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರದೇಶವು ತನ್ನ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ದಾಟಿ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏಕತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವತ್ತ ಸಾಗಿ ಭಾರತೀಯತೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಒಳಗೆ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಅರಮನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ನಟನೆಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿ ವಲಯದಿಂದ ನಾಟಕರಂಗ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಅದನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮೆಟ್ಟಿಲ ಕಡೆಗೆ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕಿದ್ದಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದ ತುರ್ತೂ ಆಗಿತ್ತು. ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

ಈ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದವು. ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಒಂದು ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಾದ ದಾಳಿಯಿಂದಾಗಿ ಭಾರತಿಯ ಜಗತ್ತು ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿದ್ದಿತು. ಹೊಸತರ ಆಗಮನವನ್ನು ಬೆರಗಿನಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಸಂಗೀತದ ನಿರಂತರ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಸ್ಥಿತಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆ. ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಕಥಾವಸ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ. ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಭಾರತೀಯತೆಯ ಛಾಪನ್ನು ಮತ್ತೆ ಉಳಿಯುವ ಹಾಗೇ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದವು.

ಗುರು ಅರುಣಾಚಲಪ್ಪನವರ ಆದೇಶದ ಮೇರೆಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಎದುರಿಸಿದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಂಘರ್ಷ ಎಂದರೆ ತಮಗಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಜಾಗವನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು. ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನೆಮಾಗೆ ತೆರಳಿದ ಯಾವ ನಟರೂ ಮತ್ತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಕೂಡಾ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಸಿನಿಮಾವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ತಳೆಯುವ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಕ್ರೂರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅದರ ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತೀರಾ

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ನಿರಾಕರಣೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಂಶವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮತನದ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟರು. ಇವು ಬಹುಶಃ ಸ್ವರಕ್ಷಣೆಯ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾಗಳಂಥಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡವು ಎನ್ನುವುದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ.

ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು-ಖಾಸಗಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ನಂಬದ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪರಿಭಾಷೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪರಿಭಾಷೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಆಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡದೇ ಇರುವುದು ಕೂಡಾ ವಿದ್ರೋಹದ ಅಂಶವಾಗಿರಬಹುದೇ ಎನ್ನುವ ಸಣ್ಣ ಅನುಮಾನ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಅಂದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ವಿರೋಧಿ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಮೈಸೂರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವಿರೋಧಿಸುವ ದನಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಂಥಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಸದಾರಮೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಪಾತ್ರ ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಇಂಥಾ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಲುಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದೇಶ ಕೂಡಾ ಸಂಚಲನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವಂಥದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ.

ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಒಡೆದು ಆಳುವ ನೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಇಡೀ ಭಾರತವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈಲಿ ಹಿಡಿದ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಇಂಪೀರಿಯಲಿಸಂಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ಭಾರತದ ಅಖಂಡತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದೆನ್ನುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದು ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಮ್ಮದಾಗಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಎಂದೂ ಪರಕೀಯ ಎನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬೇರೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ನೆಲದ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಹವಾಗಿಯೇ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯೂ ಸಮಾಜದ ಅಂತರಂಗದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯದ್ದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ಯಾವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಈ

ರೀತಿಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಮೂಹ ತನ್ನನ್ನೂ ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಎಂದೆಂದೂ ಇರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಈ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋದರೂ, ಒಂದು ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಗುರಿ ನೋಡುಗ-ಪರಿಣಾಮಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಪ್ರತಿ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಈ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳು ವಸಾಹತೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಎದುರು ನಿಂತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಆ ಸವಾಲುಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿದ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಪ್ಪಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೂ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆವೇಶವನ್ನು ಎದೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜ ನಂಬಿದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಪಾಠಿಸುತ್ತಾ ಅದರಲ್ಲೇ ಅಪರೂಪದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿ.

ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹೇರುತ್ತಿದ್ದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಷನರಿಗಳಿಂದಲೇ ಎರವಲು ಪಡೆದ 'ಮಾನವತಾವಾದ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಂತೆ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನೋ, ಸಂದರ್ಭವನ್ನೋ ಮಾತ್ರ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಊರ್ಮಿಳೆಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆ ಪಾತ್ರ ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹಾಯಕ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಕಥೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಕವಿ ಊರ್ಮಿಳೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಊರ್ಮಿಳೆಯ ಪಾತ್ರ ಬರಬೇಕಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಾನ್ವಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯ ಇದ್ದುದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

### ೫.೩ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ : ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು

#### ಅ. ರಂಗಭೂಮಿ

ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ನಟನೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಅವರದ್ದೇ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲದ ತುರ್ತು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸದಾರಮೆ, ಸುಭದ್ರೆ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಾಡು ಮತ್ತು ನಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಂಥಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಭಾಗವತರ್ ನೋಡಲಿಲ್ಲ, ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟವೇ ಹಾಗಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವುದು ಎಂದಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿತ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಅವರು ಬರೆದ 'ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಂದಿರು ಒಬ್ಬ ಹೆಂಡತಿಯ' ಕಥೆಯನ್ನು ಗಾಬರಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ ಭಾಗವತರ್ ಅದನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕಿದ್ದರು. ಗಂಡಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅನೈತಿಕವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಅಸಹಜವಾಗುವುದು ಈಗಲೂ ಹೌದು.

ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಪತಿ, ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದನೆ ನೀಡಿದ್ದರು. ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನನ ಪಾತ್ರ, ಸದಾರಮೆಯ ಕರವಸ್ತ್ರದ ರಾಜನ ಪಾತ್ರ, ಇವು ಒಂದೆಡೆಗಾದರೆ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹೇಳುವ ಬಸವೇಶ್ವರರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಮಿಂಚಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಸ್ವತಃ ತಾವೇ 'ಶ್ರೀ ಉಮಾಮಹೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಮಂಡಳಿ'ಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಆಡಿದ 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ' ನಾಟಕ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿನ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ ಸಿನೆಮಾಗೆ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಮಂಡಳಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ತುಂಗಭದ್ರೆಯ ನದಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸರ್ಜಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು ಅವರ ಬದುಕಿನ ಬಹುದೊಡ್ಡ ದುರಂತವೂ ಹೌದು. ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೊಸ ಲೋಕ ಹೇಗೆ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಈ ಘಟನೆ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತದೆ.

#### ಆ. ಸಿನಿಮಾ

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಮುಂದೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮಾಡಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ

ನಾಟಕಗಳು ಸಿನೆಮಾಗಳು ಕನ್ನಡದ ಜನ ಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಬೀಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕವಿರತ್ನ ಕಾಳಿದಾಸ, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಸದಾರಮೆ, ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ ಹೀಗೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ ನಟಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರಮ, ಜನರಿಗೆ ಅವು ತಲುಪಬಲ್ಲದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವ ಆತಂಕದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಸದಾ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಒಂದು ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದೇ ಮಾತಾಡುವ ಜರೂರತ್ತು ಆ ಹೊತ್ತು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗಿತ್ತು. ರಂಗ ಅವತ್ತು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಹು ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆ ನೇರವಾದ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಿರುವ ಅಗತ್ಯ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಜನ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಮಾದರಿಯೇ ಆಗಬೇಕಿರುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಕಷ್ಟ ಪಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಹಣವನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಾಪಾಸು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಿರುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಹಣ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಈಕ್ವೇಷನ್ಸ್ ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಬೇಕಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಕಸರತ್ತು ಕಾಲದ ಹರಹಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

"೧೯೪೯ರಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ 'ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ' ಅಭಿನಯ ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಇರುವಂತಹ ವಸ್ತು. ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರಗಳು ಜನರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು."[೨] ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಎರಡನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ರೂಪಿಸಲು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅವಕಾಶದಂತೆ ತೋರಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸರ್ಕಾರದ ಹಿಡಿತ ಕೂಡ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾದ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೆಲವು ನಿಬಂಧನೆಗಳಿದ್ದವು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ಸೇರಿದಂತೆ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಲ್ಲವೂ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯ ಅಥವಾ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ಕಂಡುಬಂದವು. ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ನಟರ ಸಮಸ್ಯೆ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಲೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರು. ಈ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದು ಹೆಸರು ಮಾಡಿತು.

ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಗುಣಸಾಗರಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ನವದಂಪತಿಗಳು "ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಹೊರಟ ಗಂಡ, ವಿರಹ ತಾಳಲಾರದೆ ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಸೇರಿ ಮತ್ತೆ

ಪ್ರಯಾಣಿಸಿದ ಪತಿ. ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಆಪಾದನೆ ಹೀಗೆ ಸಾಗುವ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪುಳಕಗೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿದ್ದವು. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಎದುರಿಗೆ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ ಪುಟ್ಟ ಬಾಲಕಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅಭಿನಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆಸಿದ್ದವು.[೫೩] ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನತೆ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಸಮಾಜದ ಮುಖವಾಣಿಯಂತೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೂ ಇದರ ನಡುವೆ ಗುಣಸಾಗರಿ ಅಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೊಸ ರೂಪಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಬಟಪು. ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಅಭನಯ ಭಸ್ನವಾಗಿ ಕಂಡಿತು.

ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅಭಿನಯದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ಇವರು ತಮ್ಮ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಸಿನಿಮಾರಂಗದ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಈ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಬಿ. ಸರೋಜಾದೇವಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು.

ಬಹುವಾಗಿ ಈ ಕಾಲ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಒಳತುಡಿತ ಬೇರೆಯದ್ದೇ ಇತ್ತು. ಮನರಂಜನೆ, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುವುದರ ನಡುವೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೊಂದಿತ್ತು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಗುಣವೊಂದು ಅವರಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಕೆಳಜಾತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಕೈ ಹಾಕಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ.

ಕುರುಬನಾದ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ದೈವ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಕವಿ ಸಾಮ್ರಾಟನಾಗಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವ ಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ ಗೋರ ಕುಂಬಾರ. ಗೋರಕುಂಬಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಳ ಜಾತಿಯವನಾದರೂ ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲದ ಭಕ್ತ ಶಿರೋಮಣಿ. ಸ್ವತಃ ಪಾಂಡುರಂಗನೇ ಅವನ ಸೇವಕನಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥಾ ಅನನ್ಯವಾದ ಕಥೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಅಂತೂ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ತಾವೂ ಸಮಾಜ ಹಿಂದುಳಿದ ಜನಾಂಗದಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದು, ಆ ಕಷ್ಟ ನಷ್ಟವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು ನೋವು ಅವಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಬಹು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದ ನಂತರವೂ ಬೆಂಬೆತ್ತಿದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಆಯ್ಕೆದಾರರ ಮನೋಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸರ್ವ ವಿಧಿತವಾದ ಮಾತು. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ

ಇಂಥಾ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕತೊಡಗಿದ ಭಾಗವತರ್ ಅದನ್ನು ಹಾಗೇ ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಇಡದೆ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರು. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವೊಂದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹಪಹಪಿಸಿದರು. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಾಶೀಲರಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ದುಗುಡಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ಇಂಥಾ ಒಂದು ಅಗತ್ಯ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸರ್ವವಿಧಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಮಾನತೆಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪವರು ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೇ ಅದರ ಹಲವಾರು ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ಮುಟ್ಟುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಕಥೆಯನ್ನು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

**೫.೪ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಜಗತ್ತು**

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಆದರ್ಶ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಂಥ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಹಾಗೇ ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಬಹುಬೇಗ ನಾಟಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಾದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣಗಳಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಈ ಮೂಲಕ ಸಿನೆಮಾರಂಗಕ್ಕೆ ಪಾದಾರ್ಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಆಗೆಲ್ಲಾ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಿನೆಮಾಗಳೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು. ಬರುವ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಲುಭಾಗ ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಥೆಗಳೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕ ತಮಿಳು, ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೀಗೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸರಿ ಸುಮಾರು ತಯಾರಿಕೆಯ ತಂತ್ರಜ್ಞತೆ ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲೂ ನಟನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾತುಗಳೂ ಸರಿ ಸುಮಾರು ಹಾಡುಗಳ ಹಾಗೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ೪೦ರವರೆಗೂ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರಣಯ, ಕರುಣೆ, ದೈವ ಭಕ್ತಿ ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೂ ಇಂತಿಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನೈತಿಕತೆಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಇವರ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಆದರ್ಶ ಸ್ತ್ರೀ. ಅವಳೇ ಗಂಡನ ನಿಜವಾದ ಶಕ್ತಿ. ಎಲ್ಲಾ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಸಹಿಸಿ, ಜಯಿಸಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಧೀರೋದ್ಧಾತ ಗುಣದವಳು. ಗಂಡಿಗೆ ಸ್ವತಃ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾಲನೆಯ ಶಕ್ತಿಯ ಎದಿರು ಸೋತು ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶ್ವಕಲಾ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಪಾತ್ರ ಸ್ವತಃ ಬಸವಣ್ಣನವರೇ ಎದ್ದು ಬಂದಂತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್ ಅವರು ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸುವಾಗ

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೇರು ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್ ಅವರಿಂದ ಬಂದ ಈ ಕರೆಗೆ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಆನಂದ ತುಂಬಿದವರಾಗಿ ತಾವೇ ಬಸವಣ್ಣನವರೇನೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು. ಈ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಲಭಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹೋನ್ನತಿಕೆಯನ್ನು ಭಾರತದ ಸಿನೆಮಾರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ಮೂಲತಃ ದೇವಾಂಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಬಂದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ತಾನು ಅನ್ಯ ಜಾತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಎಂದೂ ಅನ್ನಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣ ಈ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಮಹೋನ್ನತ ಪ್ರತಿಭೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಬದುಕಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಧರ್ಮವೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಮಹಾನುಭಾವ. ಅವನು ನಮ್ಮವನು ಬೇರೆಯವನಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಿಶಾಲವಾದ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡರು, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ಬಸವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಾರುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗ ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಎಚ್ಚರ ಅವರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವ ಮಾನವನಾಗಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುವ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮದ ಅನುಪಮವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೀಡಲು ಉತ್ಸುಕರಾಗಿದ್ದನ್ನು ಅವರ ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವಣ್ಣ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಜಾತಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕುತ್ಸಿತತನವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿದ ಮಹನೀಯರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕೀರ್ತಿಪತಾಕೆ ಬಾನಗಲಕ್ಕೆ ಹರಡಿದ್ದರಿಂದ ಬಂದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿದ ಮೇಲೆ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಜಾತಿ ಎಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು 'ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ' ಚಿತ್ರದ ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ಜಾತಿಯವನಾದ ತಮ್ಮ ಕೊರಳಿಗೆ ಲಿಂಗ ಕಟ್ಟಬೇಕೆ ಬೇಡವೆ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದ್ದಾಗ ನಾವು ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಜಾತಿಯವರು ಇದರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಷಯವೇನಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗುವ ಪರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವಜಾತಿ ಎಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇಂಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವಿನಯ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸದ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿಯಂತಿದ್ದ ಹೊನ್ನಪ್ಪಭಾಗವತರ್ ಬರಿಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ

ಜೊತೆಗೆ ಅವರು ಎಲ್ಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವರು. ನಟನೆಯ ಹಾಗೇ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕೈ ಆಡಿಸಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘನತೆಯನ್ನು ತೋರಿದವರು. ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಮುಖಭಾವಕ್ಕೆ ಕರಗುವ ಗುಣವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರವೇ ತಾವಾಗುವ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶವೂ ಇವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಿರ್ಮಾಪಕರೂ ಆಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಉದ್ಯಮದ ಒಳಹೊರಗುಗಳು ಚೆನ್ನಾಗೇ ಗೊತ್ತಿದ್ದವು. ಸುಭದ್ರ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಗೋರ ಕುಂಬಾರ, ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ, ಗುಣಸಾಗರಿ, ಸದಾನಂದ, ಪಂಚರತ್ನ, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಮನೆಮಾತಾದರು. ತಮ್ಮ ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೂರವಾದರೂ ಸಂಗೀತದಿಂದ ದೂರವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಹೊನ್ನಪ್ಪನವರು ಸೃಷಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಜಗತ್ತು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕುತೂಹಲಕರವಾದದ್ದು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸದಾರಮೆ ನಾಟಕ ಆಡ್ಬೇಡ ಎನ್ನುವ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಅವರ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸದಾರಮೆ ನಾಟಕ ಇವತ್ತು ನೋಡದೆ ಇರುವವರು ಕೂಡಾ, ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿರದವರೂ ಸಹಾ ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವುಗನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಥೆ ಯಾವ ಕಾಲದಿಂದ ಇದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ನುಡಿಗಟ್ಟೊಂದು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವತರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಜಗತ್ತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಅಮೀರ್‌ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೧೫. ಪು-೯೪.
೨. ವಿಜಯಾ, ಎಂ.ಬಿ. ಸಿಂಗ್, ವಿ.ಎನ್ ಸುಬ್ಬರಾವ್(ಸಂ), ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ, ಸಂ-೧, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧, ಪು-೭೬.
೩. ವಿಜಯಾ, ಎಂ.ಬಿ. ಸಿಂಗ್, ವಿ.ಎನ್ ಸುಬ್ಬರಾವ್(ಸಂ), ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ, ಸಂ-೧, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧, ಪು-೯೧.

ಅಧ್ಯಾಯ – ಆರು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ : ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್

## ಅಧ್ಯಾಯ – ಆರು

# ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ : ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಕಿರುತೆರೆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಕಲೆಯ, ಕಲಾವಿದನ, ಅಭಿನಯದ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ, ರಂಗಭೂಮಿಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕ ನೆಲೆಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗಲು ಪೂರಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

"ಇದುವರೆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಲಿ, ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವಂತದ್ದಾಗಿತ್ತು."[1] ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಹಿಳೆಯರ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಎಚ್.ಎಲ್ ಪುಷ್ಪ ಅವರ ಮಾತುಗಳು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು, ಸಿನಿಮಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು, ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರವು ಅವಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡದಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಲು ಇದು ಸರಿಯಾದ ಕಾಲ ಎನ್ನುವ ಆಶಯವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹಿಳೆಯರ ಕೊಡುಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದರೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಅಥವಾ ಅವಳ ಕೇಂದ್ರದಿಂದಲೇ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಇದುವರೆಗೂ ಕೂಡ ಆಗಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆಯಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಚರಿತ್ರೆ ಇನ್ನೂ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು, ಪ್ರಯೋಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ ಸಮಗ್ರ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದು ಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಟಿಯರ,

ನಿರ್ದೇಶಕಿಯರ, ಸಂಘಟಕಿಯರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ತಾತ್ವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕಿದೆ.

### ೬.೧ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನ

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಅವರ ತಂದೆ ಎಸ್.ಪಿ. ಸ್ವಾಮಿ (ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ) ತಾಯಿ ಪೂರ್ಣಿಮಾ. ಇವರ ತಂದೆ ಮೂಲತಃ ಮೈಸೂರಿನ ಸೋಸಲೆಯವರು. ಇವರಿಗೆ ಮಲೆಯಾಳಂ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಹಿಂದಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಭಾಷೆಗಳು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಯಾಣ ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸ ಇವರ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿ. ಹಲವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇವರಿಗಿದ್ದ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿ ಮಗಳು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ನಟಿಯಾಗಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಎಸ್.ಪಿ. ಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದ ಕಾರಣ, ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ ಇವರಿಗಿತ್ತು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ರವರ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗೆಗೆ ಅವರೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ಕೇವಲ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ಮಹಿಳೆರ ಬದುಕಿನ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. "ನಾನು ಆರು ತಿಂಗಳಿಗೆ ಜನಿಸಿದೆ. ಆಗ ಮಗು ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಹುಟ್ಟಿದ ತಕ್ಷಣ ಮಗು ಅಳಲಿಲ್ಲ. ತಕ್ಷಣವೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದವರು ಮಗು ಬದುಕಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಮಗುವನ್ನು ಒಂದು ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಅಲ್ಲೇ ಕೋಣೆಯ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಲಾಯಿತು. ನನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಂದಾಗ ಮಗು ಬದುಕಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಸದ ತೊಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೂ ನನ್ನ ತಾಯಿ ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಮಗುವನ್ನು ನೋಡುವ ಇಂಗಿತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಮಗುವಾಗಿದ್ದ ನನ್ನನ್ನು ತಾಯಿಯ ಕೈಗೆ ನೀಡಿದಾಗ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಮಗು ಇನ್ನೂ ಸತ್ತಿಲ್ಲ, ಬದುಕಿದೆ ಎಂಬುದು. ನಂತರ ಆ ಅರೆಬರೆ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಮಗುವಾಗಿದ್ದ ನನ್ನನ್ನು ಜತನವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿದ ನನ್ನ ತಾಯಿ ಪಾಲನೆ ಪೋಷಣೆ ಮಾಡಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಹೆಣ್ಣು ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ಶಾಪ ಎಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸುವವರೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರಾದರು ನಮ್ಮ ತಂದೆ ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಮಗಳನ್ನೇ ಮಗನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡರು. ಮಗಳನ್ನೇ ಮಗನಿಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿಕೊಂಡರು"[೨] ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನೊಳಗೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ತಂದೆ ಮಗಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ತೋರುತ್ತದೆ.

“ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿ ಬಂದ ನನ್ನ ಕಾಲನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತಿದ್ದ ಅಣ್ಣ, ಊಟ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ತಾಯಿ” ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿ ಅಪಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ನಟನೆ, ನಾಟ್ಯ, ಹಾಡು ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ತಾತ್ಸಾರ ಭಾವ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಬಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯ ನೆಲೆ ಎನ್ನುವುದಾದರೂ ಅದು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅವಕಾಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಯರಿಗೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಾತಾವರಣ ದಕ್ಕದೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಆದರ್ಶ ಮಹಿಳೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೆನ್ನುವಂತೆ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕುಟುಂಬ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿತು.

“ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವರ್ಚಸ್ಸಿತ್ತು. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಲೋಕೇಶ್ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಯಾರೊಂದಿಗೂ ಸಲುಗೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಪ್ರಭಾತ್‌ನಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳಾನುಗಟ್ಟಲೆ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಗಾಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಆಗ ತಂದೆ ತಾಯಿಯವರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪರಿಚಯ ನನಗೆ ಆಯಿತು. ನಾನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನಾಡುವ ಸ್ನೇಹ ಜೀವಿ. ಆದರೆ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಮೌನಿ. ಅಯಸ್ಕಾಂತದ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತೆ ನನಗೂ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೂ ಸ್ನೇಹವಾಯಿತು. ಯಾರ ಜೊತೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನಾಡದ ಲೋಕೇಶ್ ಆಗಾಗ ನನ್ನೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರರು ಕಷ್ಟಸುಖಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಯಿತು, ಸ್ನೇಹ ಪ್ರೇಮವಾಯಿತು.” ಮದುವೆಯ ಮುನ್ನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯ ಮತ್ತು ಅಣ್ಣನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಅದಾಗಲೇ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಜೀವನ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಕಲಾಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೊಂಡಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಮೊದಲ ಗುರು ಸಿ.ಬಿ. ಜಯಶಂಕರ ಇವರಿಂದ ಭರತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರ ತಾಯಿ ಪೂರ್ಣಿಮಾ ಅವರು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಈಜು, ಸ್ಕೈಕ್ಲಿಂಗ್ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ಕ್ರೀಡೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯ ಹಾಗೂ

ಯೌವನಗಳಲ್ಲಿ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಪಡೆದರು. ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಕುರಿತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರೇ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. "ಅಪ್ಪ, ಅಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣ ಎಲ್ಲರೂ ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಪೂರಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಗಳು ಏನೇ ಕೇಳಿದರೂ ತಂದೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಮಕ್ಕಳು ಎಂದೂ ಕಿತ್ತಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಬೆಳಗ್ಗೆಯಿಂದ ಸಂಜೆಯವರೆಗೂ ನಾನು ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಟನೆಯ ತಾಲೀಮು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ ಅಮ್ಮ ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಊಟ ತಂದು ತುತ್ತು ಮಾಡಿ ತಿನ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾಯಿ ಹೀಗಾದರೆ ಅಣ್ಣ ದಿನವಿಡೀ ನರ್ತಿಸಿ ಬಂದ ನನ್ನ ತಂಗಿಯ ಕಾಲು ನೋವಾಗಿರುತ್ತವೆಂದು ಕಾಲು ಒತ್ತಿ ಪ್ರೀತಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರು."[೫] ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದ ಈ ವಾತಾವರಣವೇ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಯಿತು.

ಹೆಣ್ಣು ಅಕ್ಷರವಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರವಿರಬಹುದು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿಯೇ ನಿಷಿದ್ಧ ಹೇರುವ ಸಂದರ್ಭ ಈಗಲೂ ಇರುವಾಗ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬಾಲ್ಯ ಯೌವನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭಾವಂತೆಯನ್ನಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಕನಿಷ್ಠರು ಎನ್ನುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಮಗಳು ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕನಸಿನ ಔನ್ನತ್ಯ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಘಟಕವಾದ ಕುಟುಂಬಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸುವ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ತಂದೆಯರು, ಪುರುಷರು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮತ್ತೆ ಕುಟುಂಬದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿರುವ ಯಜಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿದ ಉದಾರತೆ ಮುಂದೆ ಆಕೆಯನ್ನು ನಟನೆ ಮಾಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕುಟುಂಬದ ನಿರ್ವಹಣೆ ಹಾಗೂ ಭದ್ರತೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತನ್ನ ತವರು ಮನೆಯವರು ಸಂಕಷ್ಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಂಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ ಎಂದು ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ತಂದೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದವರು. ಈ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯೆಯಾದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ದೊರಕಿತು. ಕಿರುತೆರೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಛಾಪು ಮತ್ತು ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮಗ ನಟ ಸೃಜನ್‌ಲೋಕೇಶ್

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕಲಾ ಕುಟುಂಬದ ಮುಂದುವರಿದ ಕೊಂಡಿಯಾದರು. ಮಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಲೋಕೇಶ್ ಹಾಗೂ ಸೊಸೆ ಗ್ರೀಷ್ಮಾ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಕಿರುತೆರೆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು.

**೬.೨ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳು**

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಅವರ ಸೊಸೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ತಮಗಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆಗಿನ್ನೂ ಗಿರಿಜಾ ಅವರಿಗೆ ನಟನೆ ಎಂದರೇನು? ಎಂದು ತಿಳಿದಿರದ ದಿನಗಳು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಲು ಸೇರಿಕೊಂಡರು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ಕಲಾವಿದೆಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಸೇರಿದಂತೆ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳು ಕರಗತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ನೃತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಟನೆಯ ಲವಲೇಶವೂ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಆದರೆ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳು ಅವರಿಂದ ತಂತಾನೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ನಟನೆ ಮಾಡಿಸಿದ್ದವು. ತಾನೊಬ್ಬ ನಟಿ, ಕಲಾವಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ತನಗೆ ಇಂಥದೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಸಣ್ಣ ಆಲೋಚನೆಯೂ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತಿಂಗಳಿನ ಮೂವತ್ತೂ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಟಿಯರು ಅನುಭವಿಸಿದ ಅವಮಾನ ಹಾಗೂ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಇವರು ಅನುಭವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗಿರಿಜಾ ಅವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿಗೂ ತಂದೆಯವರೊಂದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಭದ್ರತೆಯ ಭಾವವಿತ್ತು.

ಒಮ್ಮೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ತಂದೆಯವರ ಸ್ನೇಹಿತರೊಬ್ಬರು ಪ್ರಭಾತ್ ಶಿಶುವಿಹಾರದಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಅವರು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು ಇವರ ತಂದೆಯವರನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದರಂತೆ. 'ಹೇಗಿದ್ದರೂ ನಿನ್ನ ಮಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸಲು ನೀನೇಕೆ ನಿನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬಾರದು' ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ತಂದೆಯವರು ಮಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ನಿತ್ಯ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಅದು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಬಹುದೊಡ್ಡ ತಿರುವು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಧಿಕೃತ ರಂಗ ಪಯಣ

ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಭಾತ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಸಿಗಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ನೃತ್ಯವೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಪಾಲಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ನಟರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಿತ್ತು. ಪಂಡಿತ್ ರವಿಶಂಕರ್, ಬಾಲಮುರಳಿಕೃಷ್ಣ ಸೇರಿದಂತೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಗಣ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಪ್ರಭಾತ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ, ಶಕುಂತಲೆ, ರಾಧೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಾಗಿವೆ.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಈಗ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆಯಿರುವಂತೆ ಆಗ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ, ರಂಗನಟರಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆಯಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಜ್ರಪ್ಪನವರು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೇಡುವ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಗಿಂತ ಅದ್ದೂರಿಯಾದ ಸೆಟ್ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ಅನವಶ್ಯಕ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕಥೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪಠ್ಯ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಚಲನಶೀಲತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಜ್ರಪ್ಪನವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ರವರು ಹಲವು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಸರೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಆಗಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಎಂದು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿ. ನಾರಾಣಸ್ವಾಮಿ ಎನ್ನುವವರು ಆಗ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತ ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕು? ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟವರು ವಿ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿಯವರು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವ ನಟಿಯರು ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯರಿಗೆ ತಿಂಗಳ ಸಂಭಾವನೆ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿ ನಂತರ ಮೂವತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ಸಂಭಾವನೆ ಪಡೆದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನಂತರ ಅರವತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಆರಂಭವಾದಂತೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಸಂಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಗ ಎಲ್ಲ ನಟಿಯರಿಗೂ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳಿಗೆ ಎರಡು ನೂರರಿಂದ ಮೂರು ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳ ಸಂಭಾವನೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಇವರಿಗೆ ತಿಂಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ನೂರುಗಳಿಂದ ಐನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳ

ತನಕ ಸಂಭಾವನೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಊಟ ತಿಂಡಿ ವಸತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಸಂಭಾವನೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಟಿಯರ ಸಂಭಾವನೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದರೂ ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಪಾದನೆ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಭಾವನೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ನಟ-ನಟಿಯರಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಮರ್ಥ ಸಂಭಾವನೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆಯರ ಸಂಭಾವನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತನ್ನ ಅಣ್ಣ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಸದಾ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ 'ಓಂಪ್ರಕಾಶ' ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಮಾಲೀಕರಾದ ಈಶ್ವರಪ್ಪ ನೋಡಿ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ರೆಕಾರ್ಡೆಡ್ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ನರ್ತಿಸುವಂತೆ ಕೇಳಿದರು. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ತವರು ಮನೆಯ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿದಲ್ಲದಿದ್ದರಿಂದ ಬಂದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಿತ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರೆಕಾರ್ಡೆಡ್ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಇರಿಸು-ಮುರಿಸು ಉಂಟು ಮಾಡಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೆಕಾರ್ಡೆಡ್ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ನರ್ತಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಪರಾಧವೆಂಬಂತೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಲೋಕ ನಂಬಿತ್ತು. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕುಟುಂಬದ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈ ಬಗೆಯ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯ ತುಂಬುವಿಕೆಯಿಂದ ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಕೀಳರಿಮೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಮೂಡಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಇತರೆ ಕಲಾವಿದೆಯರೊಟ್ಟಿಗೆ ರೆಕಾರ್ಡೆಡ್ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲೂ ಕೂಡ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಸಜ್ಜಾದರು. ಕಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಷಿದ್ಧಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಈ ಘಟನೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ನಟಿಯರ ಅಭಿನಯ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಳಗಿಂದ ಹೆಕ್ಕಬಹುದು.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ಭದ್ರತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭದ್ರತೆಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹುತೇಕ ನಟಿಯರು ಓೀಗೆಯೇ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಸವೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಎದುರಾಗುವ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಯರ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕರು, ಸ್ಪುರದ್ರೂಪಿ ಮತ್ತು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನರ್ತಿಸಲು ನಟಿಸಲು ಬರುವ ಕಲಾವಿದೆಯರು ತನ್ನ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬಾರದೆಂದು ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ನಟಿಯರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಕೊಡುವ ಮತ್ತು ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಆದರ್ಶದ ಹುನ್ನಾರದ ಮೂಲಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸದಾ ತಂದೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡೇ ಅಭಿನಯ, ನಟನೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಯಾವ ಸಂಕಟಗಳೂ ಅವರನ್ನು ಬಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ತಾಯಿಯು ಮಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಸದೃಢಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರೂ ಕೂಡ ಇದಾವುದೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಹಾಗೆ ನರ್ತನ ಮತ್ತು ನಟನೆಯೊಂದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಗೌರವ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗುಡಿಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರಪ್ಪರವರ ಕಂಪನಿಯಿದ್ದಾಗ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. "ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವೆಂಬಂತೆ ಕೆಲವೆಡೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಂಗಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ಕೆಲವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೂಳೆಯರು ಬಂದರು' ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಗೌರವ, ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆದಂತಹ ಅವಮಾನ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಇದರಿಂದ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದಂತಹ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಕಡೆ ಒಂದೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಮಿಕ್ಕ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದೆವು."[5] ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕೂಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು ತನ್ನೆದುರಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಟಿಯರನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ನೋಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿವೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎಂದಿಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ಯಾತನೆಗಳ ಒಳಗೆಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊರತಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಟನೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಭೌದ್ಧಿಕ, ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡು ಎಂಬ ಬೇಧವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಇಂದಿಗೂ ಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನೆ ಮಾಡುವ ನಟಿಯರನ್ನು ಪಾತ್ರದವರು, ಸೂಳೆಯರು, ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ ಕುಣಿಯುವವರು ಎಂಬೆಲ್ಲಾ

ಕೀಳು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಕಾಣುವವರೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಂತೂ ಈ ಅಪವಾದಗಳ ಪರಂಪರೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಾಯಿ ಕರುಳು, ಮಲಮಗಳು, ಧರ್ಮಸೆರೆ, ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್ ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನೂರೈವತ್ತರಿಂದ ಇನ್ನೂರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಸಹ ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಮಹಿಳೆಯರು ತಾಲೀಮು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಾಲೀಮಿಗೆ ಬರದಿದ್ದರೆ ನಟರನ್ನು ತುಚ್ಛವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಟರಿಗೆ ಇದು ಹೇರಿಕೆಯಾದರೂ ಕೂಡ ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸಂಜೆ ರಾತ್ರಿ ಎನ್ನದೆ ಬರೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗಿರಬೇಕಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅವರನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಆ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತಹಾ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಗಂಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುದ್ದು ಸಹಜ. ಹಾಗಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ನಟಿಯರು ಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲ ಚಟಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತನ್ನ ಕಾಲದ ನಟಿಯರ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕತಾನತೆ ಎಂಬುದು ಹೊಸತನ್ನು ಸದಾ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೇಕಿರುವುದು ನೆಮ್ಮದಿಯಷ್ಟೇ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸರಿ–ತಪ್ಪುಗಳು ಗೊತ್ತಾಗದ ಹಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಬಿಡಲಾಗದ ಮಾನಸಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ನೇಹ–ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನೂ ಬಿಡಲಾಗದ ಸಂಕೀರ್ಣ ದ್ವಂದ್ವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ನಟಿಯರು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಗುಡಿಗೇರಿ, ಹಾವೇರಿ, ಸಿಂಧನೂರು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತಿದ್ದರು. ಅವರ ತಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸ್ವ–ಉದ್ಯೋಗ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಕಂಪೆನಿಗಳಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಟಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಯರೊಟ್ಟಿಗೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ ನಟಿಯರ ಜೀವನವೂ ಅವರಷ್ಟೆ ಅಭದ್ರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಕಲ್ಪನಾ, ಉಮಾಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಟಿಯರು ಕಂಪನಿಯ ಒಳಗಿನ ಅನೇಕ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡೇ ನಟಿಯರಾಗಿ ಬೆಳೆದರು. ಕಂಪನಿಯೊಳಗಿನ ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ನಟಿಯರ ಬದುಕಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜವಬ್ದಾರಿಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತೊರೆದು ಮನೆಯ ಕಡೆ ಮುಖಮಾಡಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಮನೆಯ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೂ ಇಳಿಮುಖ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದುದು ಕಂಡಿತು. ಇದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಇವರ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಜೀವನ ಉತ್ತೀರ್ಣವಾಗದೇ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಂತಿತು. ಆಗ ಇವರಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಜ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಪರಿಚಯವಾದರು. ಇವರು ಬಬ್ರುವಾಹನ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿಗಳ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿದವು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಬಿಂದ್ರಮ್ಮ, ಪದ್ಮರಾಜಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸತ್ಯವತಿ, ನಾಗರತ್ನ, ರಮಾ, ಅನುಸೂಯ ಅವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದರು. ನಂತರ ಅನೇಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದರು.

ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಉರ್ದು, ಮಲೆಯಾಳಂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಎಂದಿಗೂ ಅಡ್ಡಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತೆಲುಗು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸುಲಭ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಕಾಲಾನಂತರ ಆಯಾ ಭಾಷೆಗಳ ಲಿಪಿಯನ್ನೇ ಕಲಿತ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಓದುವುದು ಬರೆಯುವುದು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ನಟ ರಂಗದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿದರೂ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡದ ಯುವ ನಟಿಯೊಬ್ಬರು ಭಾಷೆ ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

೧೯೭೨–೭೩ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮೊಳ್ದು ವಿಡಿಯೆಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ವಾಸನ್ ಅವರು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ 'ಸಹಜಾಭಿನಯ' ಹಾಗೂ 'ಸರಳ ನಟನೆ' ಎಂದರೇನು? ಎಂದು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೂ ವಾಸನ್ ಅವರು 'ಇದುವರೆಗೂ ನೀವು ಮಾಡಿರುವುದು ನಿಜವಾದ ನಟನೆಯಲ್ಲ ನೀವು ಮಾಡಬೇಕಿರುವ ನಟನೆಯೇ ಬೇರೆ ಇದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು "ನಟರ ನಡಿಗೆಯಿಂದಾ ಹಿಡಿದು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದವರೆಗೆ

ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿದ್ದಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲಿರಿಸಿ ಒಂದು ಗೆರೆ ಬರೆದು ಆ ಗೆರೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ನಡೆಯುವಂತೆಯೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿ ನಡೆಯುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ."[೨] ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬ ನಟನೊಬ್ಬನನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗದ ದಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವ ಅನೇಕ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ನಟನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ರಂಗಪಠ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಸಂವಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತೆ ಇರುವುದು ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಟನೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಗುರುಗಳು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಜೊತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಇದಾವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ, ನಟನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಮನೋರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಪ್ರತೀ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮಲೆಯಾಳಂನ 'ರಾಧಾ', ತೆಲುಗಿನ 'ಶಶಿರೇಖಾ ಪರಿಣಯಂ', ತಮಿಳಿನ 'ಕೊಳ್ಳು ವಿಡಿಯಟ್ಟುಂ', ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಷೀರ್ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉರ್ದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. "೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ವಾಸನ್ ಅವರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಭಿನ್ನವೆಂದು ನನಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಅತಿಯಾದ ಆಂಗಿಕ, ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು."[೮] ಯಾವುದು ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಕಾರ, ಕಥನ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೇನೂ ಕೊರತೆಯಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇದ್ದದ್ದೇ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳು. ಯಾವುದೇ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕಥೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

“ಒಮ್ಮೆ ಕುಣಿಗಲ್‌ನಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆರೋಗ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಸುಭದ್ರೆ ಪಾತ್ರದಾರಿ ಅಂದು ಬರಲಿಲ್ಲ. ತಿಂಗಳಿನ ಮೂವತ್ತೂ ದಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ನನಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ ನಾಲಿಗೆ ತುದಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಅಂದು ಸುಭದ್ರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಬಾರದಿದ್ದುದ್ದು ನನಗೇ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿ ದಿನ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದ ನಾನು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಟಿಸಿದೆನು.”[೯] ಅಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಇದ್ದಾಗ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಇತರ ನಟರೇ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನದಲ್ಲದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಅನೇಕರಿದ್ದರು. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಮೂವತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ನಿಗದಿಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಹೆಚ್ಚುವರಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಿ ನಿಭಾಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಭಾವನೆ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಅನೇಕ ನಟ-ನಟಿಯರಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಿದರೂ ಸಂಭಾವನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಸರವನ್ನು ತರಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರು ಬೆನಕ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಆರಂಭಿಸಿ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಆಗಲೇ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಲಂಕೇಶರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ನಟಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂವತ್ತು ದಿನದ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಮೂರು ದಿನವಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಅವರ ನಟನಾ ಶಕ್ತಿ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರು ಹೀಗೀಗೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಿದರೆ ಮರುಕ್ಷಣವೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಸಂತಸಗೊಂಡ ಕಾರಂತರು “ನಿಮ್ಮ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೀವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ ನಿಮಗೆ ಆ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ”[೧೦] ಎಂದು ಶ್ಲಾಘಿಸಿದರು ಎಂದು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

“ಒಮ್ಮೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅದರಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರ ಪಾತ್ರ ನೋಡಿದ ನಾನು ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದ ನನಗೆ ಅಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆಯ ಸುರಿಮಳೆಯೇ ದೊರೆತಿತ್ತು.”[೧೧] ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಲು ಜನ ಮುಗಿಬಿದ್ದರು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೊರಗೆ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಜನ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದುಕೊಂಡರು. ಈ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು

ಕಂಡು ಅದೆಷ್ಟೋ ಜನ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಆವಳು ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಎಂದು ಯಾರ ಬಳಿಯೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರಂತೆ ಸುಮ್ಮನಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದುವರೆದ ಸ್ನೇಹ ಸಲುಗೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಬೆಳಕಾಗಿ, ಆಸರೆಯಾಗಿ ಸಂಗಾತಿಗಳಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುವ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ನಟನೆಯ ಬದುಕು ಅನೇಕ ಹೊಸ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಬೆನಕ ತಂಡದ ಮೂಲಕ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾರಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ 'ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ನಟರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಿ.ಆರ್ ಸಿಂಹ ಅವರ 'ಒಥೆಲೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಇಯಾಗೋ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಅದಲ್ಲದೆ ರಂಗಸಂಪದ ಹಾಗೂ ನಟರಂಗದಲ್ಲಿ 'ಕದಡಿದ ನೀರು', 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ', ರಕ್ತರಾತ್ರಿ', 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಎಂಬ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಪಾತ್ರ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕವೇ ತಲುಪಬಹುದಾದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೇಡಿಯೋ ನಾಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ನಟರಂಗ, ರಂಗಸಂಪದ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ನಟಿಯಾಗಿ ಬಹು ಕಾಲ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು.

**೬.೩ ಸಿನಿಮಾ**

ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ 'ಧೂಮಕೇತು' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ 'ಕಾಣದ ಕೈ', 'ಕರುಳಿನ ಕರೆ', 'ಛಾಯಾ', 'ಹೃದಯಸಂಗಮ', 'ಸುಭದ್ರ ಕಲ್ಯಾಣ' ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೆ.ಎಂ ಶಂಕ್ರಪ್ಪನವರು 'ಮಾಡಿ ಮಡಿದವರು' ಎಂಬ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದರು. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವಾಗಲೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ನಟಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ

ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರು.

**೪. ಕಾಕನಕೋಟೆ**

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ತನ್ನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿಂದ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾದರೂ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಭುತ್ವ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳಂತೆ ಕಾಣದೆ ಕಾಡಿನ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಕಥನದಂತೆ ನಾಟಕ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ಅದರಲ್ಲೂ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗದ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕಾಡಿನ ಕಥನದ ಮೂಲಕ ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಬದುಕಿನ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಕಾಕನಕೋಟೆ.

ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಬುಡಕಟ್ಟು ಅಥವಾ ಕಾಡಿನ ಕಥನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ಮೈಸೂರು ರಾಜ ಮನೆತನದ ಅಧಿಕಾರ ಸಮುದಾಯದ ಒಳಗೆ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಲೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಳಗೆ ಒಡೆಯರ್ ಆಡಳಿತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಡುವೆ ಪ್ರೇಮ ಮೂಡಲು ಯಾವ ಶ್ರೇಣಿಗಳೂ ತೊಡಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲಲೇ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ನಡುವೆ ಬರುವ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳ ಕುತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಆವರಣಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯದು.

ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯ ಹೂಡುವ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಗಿರಿಜನರು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಲೇ ನ್ಯಾಯ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾವಸ್ತು ಇರುವ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು ತನ್ನ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕಾಡಿನಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಾಡಿನ ಹಾಡಿಯೊಂದರ ಬುಡಕಟ್ಟು ಗಿರಿಜನರ ಬದುಕು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಬಹು ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನೋಡುಗರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವಂತೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಇದೆ. ಓದುಗನೊಬ್ಬನ

ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಥನ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೃತಿ ಯಾದಾಗ ಕಾಡಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವಿಶಾಲವಾದ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಎನ್ನುವ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರದೇಶ ನೋಡುಗರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಿನೆಮಾ ಪರದೆಯ ಮೇಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಈ ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವಾಗ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ನೋಡುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಲೋಕ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಥನದ ವಿವರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳಿರಬಹುದು, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವ ಕಥಾವಸ್ತು ಇರಬಹುದು ನೋಡುಗರಿಗೆ ಬೇಗ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಭಾಷೆ ಮೂಲ ಕಥನಕ್ಕೆ ಸದಾ ದೊಡ್ಡ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಕನ ಕೋಟೆಯಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ನಾಟಕವಾದಾಗ ಅಥವಾ ಸಿನೆಮಾ ಆದಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಆಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಕಥನವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಕುರುಬರ ಹಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಕ ಸಮುದಾಯದ ನಾಯಕನಾಗಿ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ಮೋಸವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ಜನರಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಂದಾಯ ಮತ್ತು ಕಾಡಿನ ಜನತೆ ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಅರಸರು ಬಂದು ನಡೆದ ಅನಾಹುತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಕಥನದ ಸಾರಾಂಶ ನೋಡುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ನಿರ್ವ್ಯಾಜ್ಯ ಪ್ರೇಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಸಹಜ ಪ್ರೀತಿ, ವಿಶ್ವಾಸದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಮತ್ತು ದ್ವೇಷ ಅಸೂಯೆಗಳ, ನಿಷ್ಠೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗಳ ರೂಪವಾಗಿಯೂ ಕಾಕನಕೋಟೆ ರಂಗ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಮದ್ದಾನೆಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಗ್ಗಡದೇವನ ಕೋಟೆ ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗೆ ಸೇರಿದೆ. ನವಿಲ ನಾಡು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರದೇಶ ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಆವಾಸ ಸ್ಥಾನ. ಅರಸರ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗ "ಹೆಗ್ಗಡ ದೇವ' ಎಂಬ ಪಾಳೆಗಾರನ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಹೆಗ್ಗಡದೇವನ ಕೋಟೆಯಾಯಿತು. ಹೆಗ್ಗಡದೇವನಿಗೂ ಗಿರಿಜನರಿಗೂ ಘರ್ಷಣೆ ನಡೆದು ಮೈಸೂರು ಅರಸರು ಬಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಕಬಿನಿ ನದಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದೇಶವಾದ

ಕಾಕನಕೋಟೆಯನ್ನು ಗಿರಿಜನರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟರಂತೆ. ಇದು ಕಾಕನಕೋಟೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕಾಕನಕೋಟೆ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗ ತಂಡವಾದ ನಟರಂಗದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ರಂಗಚಿರಂತನ ತಂಡಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಜಗುರು ಹೊಸಕೋಟೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಬಯಲು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ತನಕ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಹಲವಾರು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗುವಾಗ ಕಂಡ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹುಡುಕಾಟ ಹೊಸ ಹೊಸದಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಎನ್ನುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಕೇವಲ ಓದುವ ಕೃತಿಯಾಗಿರದೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರಿಗೆ ತಲುಪುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತುಂಬಾ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾದ ಮೂಲಕ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಜನತೆಗೆ ತಲುಪಿದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟ

ಸಿನಿಮಾಗೆ ಇದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅನೇಕರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ ಕಾಲಘಟ್ಟವದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ಸಿನೆಮಾವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿ ಆಯಿತು. ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕ ಮಹತ್ವದ ಯಶಸ್ಸನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಅದು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ನೆಲೆಯಿಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ನಟರು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಅಭಿನಯಿಸುದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಟ ಲೋಕೇಶ್ ಕಾಕನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ, ಲಾವಣ್ಯ ಮೊಲ್ಲೆಯಾಗಿ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮೋನಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರು. ಹಾಗೂ ಶ್ರೀನಾಥ್, ಲೋಕನಾಥ್, ಜಯರಾಜ್, ರಾಜಾರಾಂ, ಕೃಷ್ಣರಾಜ್, ವೆಂಕಟಾಚಲಂ, ಶಂಕರರಾವ್, ವಾಸುದೇವ ಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ ನಟರಂಗದ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಕೂಡ ಈ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಕಾಕನಕೋಟೆ ಸಿನೆಮಾದ ನಿರ್ದೆಶಕಾರಾಗಿ ಸಿ.ಆರ್.ಸಿಂಹ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೇ ಸಹ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಎಂ.ಎಸ್.ಸತ್ಯು ಅವರ ಕೊಡುಗೆಯು ಕೂಡ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇತ್ತು. ಬಾಲ್ ಯಾದವ್ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣವಿದ್ದು ಇಶಾನ್ ಆರ್ಯ ಸಂಕಲನ ಕಾರರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಮಾಸ್ತಿಯವರೇ ಬರೆದ 'ನೇಸರ ನೋಡು, ನೇಸರ ನೋಡು' ಎಂಬ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಸಿ.

ಅಶ್ವಥ್ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡಿದ್ದರು. ಕಾಕನಕೋಟೆ ಮೊದಲು ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೆರೆ ಕಂಡಾಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಪಾಲಿ, ಉಮಾ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಭಾ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿತು. 'ಕಾಡ ದೇವರು ಒಲಿದಿರೋ ಮಂದಿ, ಊರು ಕಟ್ಟುತೀನಿ ಅನ್ನಬಾರದಂತೆ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಕೃತಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾ ಆಗಿ ರೂಪಾಂತರವಾಗುವಾಗಲೂ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಕಾಡು ಕುರುಬರೆಂದರೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಕುರುಬ ಜನಾಂಗದ ಜನರು. ಇವರು ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಚಾಮರಾಜನಗರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸಿಸುವ. ಕುರುಬರು ಪಲ್ಲವ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಆಳಿದವರು, ಪಲ್ಲವ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನದ ನಂತರ ಅವರು ತಮ್ಮ ವೈರಿಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾಡಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದರೆಂದು ಕೆಲವು ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ತಮಿಳು ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಮಲೈ ಮಾದೇಶ್ವರ ಇವರ ಕುಲ ದೈವವಾಗಿದ್ದು, ಕಾಡನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಕಾಡನ್ನೇ ನಂಬಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಡಿನ ಬಗೆಗೆ ತಾವು ತೋರುವ ಒಲವು ಮತ್ತು ಕಾಡಿನ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಬಳಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ. ಬೆಟ್ಟ, ಕಾಡು, ಕಬಿನಿ ನದಿ, ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಹಾಡಿಗಳ ಸ್ಥಿತಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದೆ.

ಕಾಡು ಕುರುಬರಂತೆಯೇ ಜೇನು ಕುರುಬರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಇವರು ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುವ ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬದಲಾಗದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಕುರುಬ ಎಂದರೆ ಹುಡುಕುವವನು ಅಥವಾ ಅರಿಸುವವನು. ಜೇನು ಕುರುಬ ಎಂದರೆ ಜೇನನ್ನು ಹುಡುಕುವವನು ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಕಾಡನ್ನೇ ನಂಬಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೇವಿಸಿ ಬಾಳುವವರು ಈ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನರು. ಮಾನವನು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುವ ಮೊದಲು ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡಿ ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದರು ಕಾಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಡಿಗೆ ಬರಬೇಕು ಎಂಬ ಯೋಚನೆಯೇ ಇವರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಮರುಳಾಗದೆ ಮುಗ್ಧ ಜೀವನವನ್ನು ನಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ಈ ಕುರುಬರು. ಇವರಿಗೆ ಮಲೆ ಮಾದೇಶ್ವರ ಕುಲ ದೇವರು. ಇವರು ಇಂದಿನ ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಚಾಮರಾಜನಗರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

"ಮಾನವನ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆತನ ಮನೋವಿಕಾಸದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಪದೇ ಪದೇ ತೋರಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ತೋರಿ ಬರುವ ಮನೋವಿಕಾಸವನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಥವಾ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟು ಗುಣವು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ

ಇರುವಂತೆ ಕುಲ ಕುಲದಲ್ಲಿಯೂ, ದೇಶ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ."[೨೨] ಈ ಮಾತುಗಳಂತೆ ಕುಲದ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಚರಿತ್ರೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಕ, ಮೋನಿ, ಮೊಲ್ಲೆ ಹಾಗೂ ಹಾಡಿಯ ಜನ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ, ಹೆಗ್ಗಡೆ, ಹೆಗ್ಗಡೆ ಮಕ್ಕ, ಅರಸ, ಕರಣಿಕ ಒಂದೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಡಿನ ನಡುವೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಡು ಮತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಾಡಿನ ಚಿತ್ರಣ, ಕಟ್ಟೆಗೆ ಕಡಿಯುವುದು, ಮಕ್ಕಳಾಡುವ ದೃಶ್ಯ, ಹಾಡಿಯ ಗುಡಿಸಲುಗಳು, ಅಟ್ಟ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತು ನಟರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.ಯಾರಾದರೂ ಬರುವಾಗ, ಅಥವಾ ದೂರದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಎಚ್ಚರಿಸುವಾಗ 'ಓಹೋಹೋ' ಎಂದು ಕೂಗಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಕೊಡುವ ಚಿತ್ರಣ ಕಾಡಿನ ಜನರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೋನಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಆಂಗಿಕ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮೊನಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಲಾಲಿತ್ಯ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ಪ್ರದೇಶದ ಮುಗ್ಧ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳೊಬ್ಬಳು ಮಾತನಾಡುವಂತೆಯೇ ಗಿರಿಜಾ ಅಭಿನಯಿದ್ದಾರೆ, ಇದೆ ಸಿನೆಮಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರ ಮೊಲ್ಲೆಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿದ ಲಾವಣ್ಯ ಅವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕುಣುಬಿ ಸೀರೆಯುಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಕೂಡ ಅಪ್ಪಟ ಗಿರಿ ಜನ ಮಹಿಳೆಯಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ನಗರ ಭಾಗದಿಂದ ಬಂದ ನಟಿಯರಿಗೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಶಕ್ತಿ ಇದೆಯೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ನಟರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದ ಪಾತ್ರದ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಸಿನೆಮಾ ನೋಡಿದಾಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾಕನಕೋಟೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಮಕ್ಕ ಕಾಲಿಗೆ ಪೆಟ್ಟಾದಾಗ ಕಾಕ ಹಾಡಿಗೆ ತಂದಿರಿಸಿದಾಗ ಮೋನಿ ಮತ್ತು ಮೊಲ್ಲೆಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ನಟನೆಯ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು

ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅಪ್ಪಟ ಕಾಡಿನ ಮಹಿಳೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಾಕನಾಗಿ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಇದೀ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಗಟ್ಟಿ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ

"ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಅದರ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಾಗಿರುವುದು, ಮತ್ತು ಆ ಜನತೆ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಆಹಾರ ಸಂಚಯ ಮತ್ತು ಬೇಟೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದು, ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಬದುಕುವುದು."[೧೩] ಎಂಬ ನಂ. ತಪಸ್ವಿಕುಮಾರ ಅವರ ಮಾತು ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಚಾಮರಾಜನಗರದ ಬಳಿ ವಾಸಿಸುವ ಕಾಡು ಕುರುಬ ಜನಾಂಗದವರು ಕೂಡ ಒಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಜೇನು ಮತ್ತು ಬೇಟೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಹೂರಣದೊಳಗೆ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ಅನೆಕೊಂಡು ಸರವಿ ಜೇನು ಬಯಸುವ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಮತ್ತು ಕರಣಿಕರ ಕುತಂತ್ರ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಧ್ಯೋತಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾಡಿನ ಕಥನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ.

**ಆ. ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು**

ಸಾಹಿತಿ ಕೆ.ಪಿ. ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕೃತಿಯಾಧಾರಿತ ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಕಾವೇರಿ. ಕಾವೇರಿ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ರವರು ಬಹು ಭರವಸೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಭವವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್‌ರವರು ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಗ್ಲಾಮರಸ್ ಅಲ್ಲದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮನೆಮಾತಾದರು. ಆ ಕಾಲದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಇವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಊರ್ವಶಿ, ಶಾರದೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಬರೆದವು. ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ಈ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಲಿಷ್ಟಕರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿದಾಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು 'ಮಾಡಿ ಮಡಿದವರು' ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಶಕ್ತ ನಟಿಯಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರು. "ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅನೇಕರು ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡು ನನ್ನನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೀಡದೇ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವರಂತೂ ನೀವು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ, ಫೋಟೋಜೆನಿಕ್ ಇಲ್ಲ ಎಂದು

ನೇರವಾಗಿಯೇ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರು.[೨೧೪] ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಸಿನಿಮಾ ಸದರ್ಭವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದರು.

ಅಬಚೂರು ಎನ್ನುವ ಮಲೆನಾಡಿನ ಪುಟ್ಟ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಬೋಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಕಾವೇರಿ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅತ್ತೆ ಮಂಚಮ್ಮ ಒಂದು ಕುಟುಂಬವಾಗಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಫಿ ಎಸ್ಟೇಟ್, ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಮತ್ತು ಪತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು, ಶಾಲೆ, ಮೇಷ್ಟು, ಮೇಸ್ತ್ರಿ, ಪದ್ಮಿನಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಪತ್ರವೊಂದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಘರ್ಷ ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಸಿನಿಮಾದ ಮುಖ್ಯ ಕಥನವಾಗಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರನಾದ ಬೋಬಣ್ಣ ತಾನು ಮಾಡದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಊರಿನವರ ಮುಂದೆ ತಲೆಬಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಸತ್ಯ ತಿಳಿದಾಗ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕಾವೇರಿ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಹನೀಯ ಮತ್ತು ಶಾಂತ ಸ್ವಭಾವದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಪಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಬೋಬಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಆರೋಪಗಳಿಂದ ಊರನ್ನು ಬಿಡುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬೋಬಣ್ಣ ಬಂದಾಗ ಕಾವೇರಿ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ ತುಂಬಾ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಮೃದು ಸ್ವಭಾವದ ಕಾವೇರಿ ತನ್ನ ಪತಿ ಬೋಬಣ್ಣನಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಭಾವನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಕಾವೇರಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರೇಮ ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನಯ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು ನಟನೆ ಅನಿಸದೇ ಇರುವುದು ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವಾಗ ಕಾವೇರಿ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವ ಬೆರಗುಗಣ್ಣು ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೋಟ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಪತಿ ಬೋಬಣ್ಣನನ್ನು ಭರವಸೆಗಳಿಂದ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ತಾಯಂದಿರು ಮಗುವಿಗೆ ಹಾಲುಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾವೇರಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಡ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ದರ್ಶನವಾಗಿಸುವಂತೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

**ಇ. ವಿಪ್ಲವ ವನಿತೆ**

ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ವಿಪ್ಲವ ವನಿತೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಚಲನಚಿತ್ರ. ಕಪ್ಪು ಹಣ, ಕಾಳಸಂತೆ, ಬೆರಕೆ ಹಣ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ವಿಪ್ಲವ ವನಿತೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ್ಥ, ಪ್ರಸಾದ, ದೂಪಗಳನ್ನು ಆನಂದಿಸುವ ಸ್ವಾಮೀಜಿಯ ಚಿತ್ರಣವೂ ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಒಳಗೆ ಕಾಣುವ ದುಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಮನೋರಂಜನಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾ ಇದಾಗಿದೆ. ತಿಳಿಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು

ಚಿತ್ರಕತೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಹಾಸ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇರುವ ಚಿತ್ರವೇ ವಿಪ್ಲವ ವನಿತೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಜಿ.ಜಯಶ್ರೀಯವರು ಮತ್ತು ಗಂಗಾಧರ್ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಕೃಷ್ಣ ಅವರ ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು.

ಕನ್ನಡ ಕಿರುತೆರೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಚ್.ಎಲ್ ನಾಗೇಗೌಡ ಅವರ ದೊಡ್ಡಮನೆ ಸೀರಿಯಲ್, ಮತ್ತು ೧೯೯೦ರಲ್ಲಿ ದೂರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರೇಜಿ ಕರ್ನಲ್ ಜನಪ್ರಿಯ ಧಾರಾವಾಹಿಯಲ್ಲಿ ರಮೇಶ್ ಭಟ್ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಮನೋರಂಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ಧಾರಾವಾಹಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಾದ ಕಥಾಹಂದರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಜೋಡಣೆ, ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕರ್ನಲ್‌ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇಡೀ ಧಾರಾವಾಹಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದರು. ಅಸಹಾಯಕಿ, ಜಗಳಗಂಟಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಕಿರುತೆರೆಯ ಮುಖ್ಯ ನಟಿಯಾದರು. ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆಶಾಲತಾ, ಸುಮಿತ್ರ ಇನ್ನಿತರ ಕಿರುತೆರೆ ನಟಿಯರಿಗಿಂತ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದರು. ಇಂದಿಗೂ ಕೆಲವು ಧಾರವಾಹಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಿಯಾಲಿಟಿ ಶೋಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ನಂತರ 'ರಾಮಾಚಾರಿ', 'ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳ್ಬೇಡಿ', 'ಬೆಳ್ಳಿ ಕಾಲುಂಗುರ' ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಜಾರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು.

ಒಟ್ಟು ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅಭಿನಯ ತುಂಬಾ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಬದುಕೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ತನ್ನದೇ ಆದಂತಹ ವಿಶೇಷ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರು. ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕಿನ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ವಂಚಿತರಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಗಳಿಲ್ಲ.

**ಈ. ಕಾಡು**

ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅದರ ಉತ್ಪನ್ನಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಶೋಷಣೆ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಘರ್ಷ, ತಲ್ಲಣ ಮತ್ತು ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಕಾಡು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವ ದುರಂತಮಯವಾದ ಕಥನ ಈ ಚಲನಚಿತ್ರದ್ದು. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನ್ಯದ ಕ್ರೌರ್ಯ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ತಳಸ್ಥರದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ತುಳಿಯುವ ಕಥನ ಕಾಡು ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ. ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡ ಈ ಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧಾರಿತ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಅವರೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಕಾರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ದರ್ಪ, ಸೊಕ್ಕು ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ನಲುಗಿ ಹೋಗುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಅಸಹಾಯಕ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

"ನಾಗರೀಕತೆಯ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಬಹುದೂರ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾದ ಕಾಮ, ದ್ವೇಷ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವುದು ಅವನ ಜೀವನದ ದುರಂತ. ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಈ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೊಪ್ಪಲು, ಹೊಸೂರು, ಕಾಡಿನ ಮಧ್ಯದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ."[೧೫] ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್ ಅಮೂರ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾಡು ಸಿನಿಮಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳ ಅನ್ವಯ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

**ಇತರೆ**

"ಶಬರಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಹಾಗಾಗಿ ಶಬರಮಲೆಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನಿದೆ?"[೧೬] ನಟಿ ಜಯಮಾಲ ಕೇರಳದ ಶಬರಿಮಲೆಯ ಅಯ್ಯಪ್ಪನ ಪಾದಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಮಾಡಿರುವ ವಿವಾದವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ವಿವಾದ ಅನೇಕ ದಿನಗಳಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಶಬರಿಮಲೆಗೆ ಏಕೆ ಹೋಗಬಾರದು ಎನ್ನುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ದೇವತೆಗಳ ದೇವಾಲಯವೇ ಇದೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿಗೂ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣಾಗಲಿ ಗಂಡಾಗಲೀ

ಎಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಅರ್ಹರು ಎನ್ನುವ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಆಶಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಧರ್ಮ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಪ್ರತಿರೋಧಿಸುವ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಿಸುವ ನೆಲೆ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರವೇಶ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಿಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಿರುವ ಹುನ್ನಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಅಮಾನವೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ನಟಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುರಿತು ಇರುವ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರು ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಜೀವಪರ ನಟಿ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಬದುಕು, ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಕಿರುತೆರೆಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ಪುಷ್ಪ ಎಚ್.ಎಲ್ (ಸಂ.), ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ, ಸಂಪಾದಕರ ಮಾತಿನಿಂದ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-೨೦೧೩.
೨. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೩. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೪. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೫. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೬. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೭. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೮. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ ದಿನಾಂಕ-೯-೫-೨೦೧೭
೯. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ ದಿನಾಂಕ-೯-೫-೨೦೧೭
೧೦. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೧೧. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ- ೧೭-೭-೨೦೧೮.
೧೨. ದೇವುಡು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೨೦೧೫, ಪು-೫.
೧೩. ಲೀಲಾ ಸಂಪಿಗೆ, ವೇಶ್ಯೆಯರು ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಬುಡಕಟ್ಟೆ, ನೆಲೆ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೫. ಪು-೨೬.
೧೪. ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಸಂದರ್ಶನ, ದಿನಾಂಕ-೯-೫-೨೦೧೭
೧೫. ಆಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್, ಅರ್ಥಲೋಕ, ೧೯೮೮, ಪು-೩೬
೧೬. ಸಂಜೆವಾಣಿ ದಿನಪತ್ರಿಕೆ ಜುಲೈ ೫, ೨೦೦೬

# ಅಧ್ಯಾಯ – ಏಳು

# ಸಮಾರೋಪ

ಅಧ್ಯಾಯ - ಏಳು

# ಸಮಾರೋಪ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎರಡೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ (ಕಲಾವಿದ) ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದರ ಅಧ್ಯಯನ ಇದಾಗಿದೆ. ಸಮೂಹನಿಷ್ಠ ಅಥವಾ ಹಲವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಏಕೀಕೃತಗೊಂಡು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕೊಡುಗೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಅನನ್ಯತೆಗಳು ಒಟ್ಟು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಹಾಗೂ ರೂಪುಗೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿವೆ. 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಜನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾಗೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವ ವೈಧಾನಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿ, ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಉಮಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಈ ಮೂರು ಜನ ಕಲಾವಿದರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕು ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ಅವರುಗಳು ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತು ಅವರ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾವನೆ, ಚಿಂತನೆ, ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇವು ತಲುಪುವ ಹಂತಗಳಿಂದಲೇ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವಿರಬಹುದು, ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳಿರಬಹುದು, ಉದ್ದೇಶಗಳಿರಬಹುದು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಅಭಿನಯವಾಗಬಹುದು, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಾಗಬಹುದು, ಕುಂಚ ಕಲೆಯಾಗಬಹುದು ಮತ್ತಾವುದೇ ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬಹುದು ಈ ಪಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಘಟಿಸುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಯೇ, ಹಾಗಾಗಿ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾದರೂ ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಒಳಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕಲಾವಿದರ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆ, ಆರ್ಥಿಕ, ನೈತಿಕ ನೆಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಬಹುಮುಖೀ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ ಎನ್ನುವ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆ ವ್ಯಕ್ತಿಚರಿತ್ರೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಲೇ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಬರುವ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ನೋಡಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅವಕಾಶವೇ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆ' ಎಂದರೆ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಬರಹ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಯಾವುದು? ಅಭಿನಯವೆಂದರೇನು? ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹಲವಾರು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಸಿನಿಮಾ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿ ಕಲಾವಿದರುಗಳಾದ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಳಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ನಂತರ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಸಾಕವ್ವನ ಶಕ್ತಿಯುತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಟ್ಟಂಜಿಯ ತನಕ, ತುಂಬಿದ ಮನೆಯ ಸಿನಿಮಾದ ತಾಯಿಯ ತನಕ ಹಾಗೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಸಂಗೊಳ್ಳಿರಾಯಣ್ಣ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ತಾಯಿಯ ಅಭಿನಯದ

ತನಕ ಚಲಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ತಾನೊಬ್ಬ ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಟಿ ಎಂದು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದ್ದರು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಟನೆಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಿಲ್ಲ. ಎನ್.ಎಸ್ ರಾವ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ತಾರಾಜೋಡಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದಾಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರೂ ಸಂಭಾವನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಟರಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಶೋಷಣೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸ್ ಮತ್ತು ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಮತ್ತು ಸೂಚ್ಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೀಡಲು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಅನುಭವ ಲೋಕ ಹೇಗೆ ದುಡಿದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಂಕೇತ, ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಲು ಅವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ನಿರ್ಮಾಣ ಈ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಿನಿಮಾ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಭಕ್ತಕುಂಬಾರ, ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಮುಂತಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದು ಆ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತಾರ್ ಅವರು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿದ್ದವು. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರಿಕತೆ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಒಂದಾಗಿ ಹೊಸದೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಅವರು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಎಂದೂ ಬಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ತಂದೆ-ತಾಯಿಯ ಆಶ್ರಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿದ್ದ ಕಾರಣ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಗೆ ಎದುರಾಗಬಹುದಾದ ಶೋಷಣೆ ಅವಮಾನಗಳು ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕಾಂಗಿ ಮಹಿಳೆಗೂ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಆವರಣದೊಳಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಜೀವನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸುಬ್ಬಯನಾಯ್ಡು ಮತ್ತು ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳ ನಟನಾ ಪರಂಪರೆಯ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ವರ್ಚಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಕನಕೋಟೆ, ವಿಪ್ಲವ ವನಿತೆ, ಕಾಡು, ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು ಮುಂತಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಕರಣಕ್ಕೆ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಇವರುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

**೭.೧ ಫಲಿತಗಳು**

ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೇನು? ವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಜೈವಿಕವೇ? ಸಾಮಾಜಿಕವೇ? ಸಾಮುದಾಯಿಕವೇ? ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಥ್ಯ ಚಲಿಸಬೇಕಾದರೆ ಗುಂಪು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಲೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಟ, ನಟಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಳಗಿಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬೇರೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವ ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೋಟವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು

ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ನಟ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅರ್ಥ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೇಂದ್ರವಾದ ನಟರುಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬಹುಮುಖೀ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಕಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಸಾವಯವ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬಹುಮುಖಿ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಟ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅಭಿನಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬದುಕು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು, ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರ ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಸಿನಿಮಾ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ನಟನಿಗೆ ಇರುವ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ.

ಪಾತ್ರ ಹಂಚಿಕೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಂಭಾವನೆಯ ವಿಚಾರದ ತನಕ ತಾರತಮ್ಯ, ಉಡುಗೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿರುವ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ಉಮಾಶ್ರೀಯವರು ಸಾಕವ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಳಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ನಂತರ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಸಾಕವ್ವನ ಶಕ್ತಿಯುತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ತನಕ, ತುಂಬಿದ ಮನೆಯ ಸಿನಿಮಾದ ತಾಯಿಯ ತನಕ ಹಾಗೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಸಂಗೊಳ್ಳಿರಾಯಣ್ಣ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ತಾಯಿಯ ಅಭಿನಯದ ತನಕ ಚಲಿಸಿರುವುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ನಟಿಸಿದ ಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ ಎಂಬ ಸಮಾಜಕೇಂದ್ರಿತ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಟನೊಬ್ಬ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಒಬ್ಬ ನೋಡುಗ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಖುಷಿಯನ್ನೋ, ಜ್ಞಾನವನ್ನೋ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮನಸು ಏನನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ನೋಡುಗನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದನು ಪೂರೈಸಲೇಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯದ ಹಂತಕ್ಕೂ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಪಾತ್ರದಿಂದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ನಟನೊಳಗೆ ಇರುವ ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಒಂದು ಇಮೇಜ್ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ರೂಪಕವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಟನೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಚಲನಶೀಲತೆ ಸದಾ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳಾದ ಮೂರು

ಜನರ ಅಭಿನಯದ ಹಲವಾರು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ತಾನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಹೊಣೆ ಎರಡೂ ಕೂಡ ಅವನು ಆಸೆಪಟ್ಟು ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡವುಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಈ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಅವನು ಆದರ್ಶದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಆಸಕ್ತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೋ ಇತರರ ಮೇಲೆ ಬೀರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೂ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಆಗುವ ಮತ್ತು ತನಗಾಗಿ ಇರುವ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದಲೇ ಹೊಸತೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಶೋಧನೆಯಾಗಲೀ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಸು ಕಡಿಮೆ. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ಆತ್ಮಕತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನತ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಳಾ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಒದಗಿದ ಸ್ತ್ರೀ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಬಹುತೇಕ ನಟ-ನಟಿಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವರು. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳಾದ ನಟ-ನಟಿಯರೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕಡೆ ಬಂದವರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಸುವನ್ನು ಹೀರುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಂಡ ದಾರಿಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಭಿನ್ನ. ಅವನ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಕೂಡ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಯ್ಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ

ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಸಾಧಕ-ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಎನ್ನುವ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನ ಓದು ಮತ್ತು ಕಲಿಕೆ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಚಳುವಳಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದರ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಅನುಭವಜನ್ಯ ನಟನಾಕ್ರಮ ಎನ್ನುವ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅಭಿನಯದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪದ್ಧತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಆಚೆಗೆ ಅನೇಕ ನಟರು ಯಾವುದೇ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಕಲ್ಪನಾ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮುಂತಾದವರು ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಪತ್ತು ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಂಡವಾಳವು ಆರ್ಥಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ, ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏರುಮುಖವಾದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಸಮುದಾಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ತನ್ನ ಸಮಾಜದಿಂದ ಒದಗಿಬಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆವರಣ ಎರಡೂ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಕವ್ವ, ಪುಟ್ಟಂಜಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಬದುಕಿನ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಗಾಗಿ, ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಕ್ಕಾಗಿ, ದುಡಿಮೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಎರಡೂ ಧಾರೆಗಳು ಲೋಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ

ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲಾದ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಂಕೇತ, ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಲು ಅವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನವಾದರೂ ಅದು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಸಮಾನತೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘಟಕಗಳಾದ ಕುಟುಂಬ, ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, ಚರಿತ್ರೆ, ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಥವಾ ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಕೂಡ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಂಡನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳುಂಟು. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆ, ನೇಪಥ್ಯ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ, ನಟನೆ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ನಡೆಯುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸ್ವಯಂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಭೀರುತ್ತದೆಯೇ ಅಥವಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗಿದ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಎನ್ನುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ನಟ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸ್ವಕೇಂದ್ರ ನೆಲೆಯ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿ ಬಯಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಗುಣ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಟ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬೇಡಿಕೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾತೃ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಬೇಡಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತಾರಾಮೌಲ್ಯ, ತಾರಾಜೋಡಿ ಹೀಗೆಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಉದ್ಯಮ ಅಲ್ಲಿ ನಟ-ನಟಿಯರಿಗೆ ಅವರ ಬೇಡಿಕೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಭಾವನೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಯಸಿದ್ದನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾತೃ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಜಾರಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತಮಗೆ ದೊರಕಿದ ಸಣ್ಣ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ, ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಂಬ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ-ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ದುಡಿಮೆ. ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಎಸಗಿರುವ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆಯೇ ಅನೇಕ ನಟ-ನಟಿಯರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತೀ ಪ್ರಯೋಗವೂ ನಟರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅರೆ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರತೀ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸತಾಗಿಯೇ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಟನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಒಂದು ಜನಪದದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಲು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮಹತ್ವಗಳೇನು? ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ (ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ) ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ

ನಡೆಸಲು ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ನಟ-ನಟಿಯರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೂಪದ ಬರಹಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಖಂಡಿತಾ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ (ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ) ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ಫಲಿತ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಾಗಿವೆ.

ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಶೋಧನೆ, ಓದು, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಮಾಶ್ರೀ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಅವರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಚರಿತ್ರೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ 'ಕನ್ನಡ' ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಮಾಜದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘಟಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಬಹುತೇಕ ನಟ-ನಟಿಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವರು. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳಾದ ನಟ-ನಟಿಯರೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಕಡೆ ಬಂದವರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಸುವನ್ನು ಹೀರುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಂಡ ದಾರಿಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಅನುಭವಜನ್ಯ ನಟನಾಕ್ರಮ ಎನ್ನುವ ಹೊಸ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಲ್ಲದ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ನಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪದ್ಧತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಆಚೆಗೆ ಅನೇಕ ನಟರು ಯಾವುದೇ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಕಲ್ಪನಾ, ಉಮಾಶ್ರೀ, ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್ ಮುಂತಾದವರು ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಪತ್ತು ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಂಡವಾಳವು ಆರ್ಥಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ, ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ

ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಚಲನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿರುಮುಖವಾದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಉಮಾಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಬದುಕಿನಿಂದ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿಸದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಅಭದ್ರತೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಇದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಶೋಷಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ? ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಲು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇನು? ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಟ ಕೇಂದ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ (ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ) ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಡೆಯಲು ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಕರ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ನಟ–ನಟಿಯರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೂಪದ ಬರಹಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಂದಿದ್ದು, ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಅಗತ್ಯ ಖಂಡಿತಾ ಇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ (ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ) ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಸಹಕಾರಿಯಗಬಲ್ಲದು. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಓದು, ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪಠ್ಯಗಳು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಬಹುದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲಿತ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ : ವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು' ಎಂಬ ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

# ಅನುಬಂಧಗಳು

೧. ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು

೨. ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

೩. ಆಕರ ಸಿನಿಮಾಗಳು

# ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು


೧. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ., 'ರಂಗಪ್ರಯೋಗ', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೧೨.

೨. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ., 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ', ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ದೆಹಲಿ, ೨೦೧೦.ಐ

೩. ಗಣಪತಿ.ಬಿ (ನಿ), 'ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು', ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೩.

೪. ಗಂಗಾಧರ್ ಮೊದಲಿಯಾರ್ 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ', ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೮.

೫. ಜಗನ್ನಾಥರಾವ್ ಬಹುಳೆ.ಎಸ್(ಸಂ), 'ಹೊನ್ನ ಕಳಶ', ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ೨೦೧೫.

೬. ಪುಷ್ಪ.ಎಚ್.ಎಲ್., 'ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೫.

೭. ಪ್ರಸನ್ನ, 'ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು', ಒಂಟಿದನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೨೦೦೮.

೮. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ.ಕೆ., 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ', ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೮೬.

೯. ರತ್ನ.ನ, 'ನಟ ಮತ್ತು ಮಾತು' ಒಂಟಿದನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೦.

೧೦. ರಂಗನಾಥ್.ಎಚ್.ಕೆ., 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ', ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೦.

೧೧. ವಿಜಯ, ಸಿಂಗ್.ಎಂ.ವಿ., ಸುಬ್ಬಾರಾವ್.ವಿ.ಎನ್., 'ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ', ಸಂಪುಟ-೧, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧.

೧೨. ವೈಕುಂಟರಾಜು.ಬಿ.ವಿ., 'ಕನ್ನಡರಂಗಭೂಮಿ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭.

೧೩. ಶಶಿಧರ ಬಾರೀಘಾಟ್, 'ಉಮಾಶ್ರೀ', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೬.

೧೪. ಶಶಿಧರ್ ಬಾರಿಘಾಟ್, ಲೋಕೇಶ್.ಜಿ (ಸಂ), 'ನಟಿಯರ ನಟಿ ಒಡಲಾಳದ ಒಡತಿ ಸಾಕವ್ವ ; ಉಮಾಶ್ರೀ, ರಂಗಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.

೧೫. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ.ಕೆ.ವಿ. (ಅನು), 'ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ'.

೧೬. ಹೆಗ್ಡೆ.ಎಂ.ಎ (ಅನು), 'ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ' ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ , ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೧೪.

# ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು


೧. ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ., 'ಮಾಪಿನ ಮರದಲಿ ಬಾಳೆಯಹಣ್ಣು', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೨.

೨. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ.ಪಿ.ಆರ್., 'ಸಮಕ್ಷಮ', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೨.

೩. ಅಮೂರ.ಜಿ.ಎಸ್., 'ಅರ್ಥಲೋಕ', ೧೯೯೮.

೪. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ (ಸಂ), 'ಕಲ್ಯಾಣ ಕರ್ನಾಟಕ', ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೨೦೧೨.

೫. ಆಶಾದೇವಿ.ಎಂ.ಎಸ್., 'ನಡುವೆ ಸುಳಿವ ಆತ್ಮ', ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧.

೬. ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, 'ಶತಮಾನದ ಶಕ ಪುರುಷ', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೧೪.

೭. ಕಲಾವತಿ.ಬಿ.ಜಿ., 'ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೧೦.

೮. ಕೌಶಿಕ್.ವಿ.ಎಸ್., 'ಭರತನಾಟ್ಯ ದಿಗ್ದರ್ಶನ', ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೨೦೧೫.

೯. ಕುಲಕರ್ಣಿ.ಕೆ.ಎಸ್. (ಅನು), 'ನಾಳಿನ ಚಿಂತ್ಯಾಕ?', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೫.

೧೦. ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ (ನಿರೂಪಣೆ), 'ಬಣ್ಣದ ಬದುಕಿನ ಚಿನ್ನದ ದಿನಗಳು', ಕಾಲವೈಭವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೮.

೧೧. ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್, 'ರಂಗ ಸಿರಿ', ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.

೧೨. ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್, 'ತೆರೆ ಸರಿಯಿತು', ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.

೧೩. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ.ಎಂ., 'ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ', ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ೨೦೦೨.

೧೪. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್.ಎಸ್., ಸುರೇಂದ್ರರಾವ್.ಬಿ., 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳು, ಸಂಪುಟ – ೪, ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೬.

೧೫. ಚಂದ್ರಶೇಖರ.ಟಿ.ಆರ್., 'ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷರತೆಯ ಲಿಂಗ ಸಂಬಂಧಿ ಸ್ವರೂಪ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೧೦.

೧೬. ಚನ್ನಮ್ಮ.ಕೆ.ಸಿ., 'ಮಹಿಳೆಯ ದುಡಿಮೆಯ ಏಕರೂಪತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕವಿವಿ ಹಂಪಿ, ೨೦೧೦.

೧೭. ಚಂದ್ರಶೇಖರ.ಎಸ್, ಸುರೇಂದ್ರರಾ ಔ.ಬಿ., (ಸಂ), 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳು, ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೬.

೧೮. ಜ್ಯೋತಿ ಶಶಿಕುಮಾರ್, 'ಮಹಿಳಾ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ', ಕನ್ನಡ ವಿವಿ ,ಹಂಪಿ, ೨೦೦೭.

೧೯. ಜಗನ್ನಾಥ್ ಪ್ರಕಾಶ್.ಎನ್., ಪ್ರಗತಿ ಅಶ್ವಥ ನಾರಾಯಣ ನೇಸರ (ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಬರಹ), 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ– ಹಕ್ಕಿ ನೋಟ', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೧೭.

೨೦. ತಿರುಮಲೇಶ್.ಕೆ.ವಿ., 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೬.

೨೧. ತಿರುಮಲೇಶ್.ಕೆ.ವಿ., 'ಕಲಾಚೇತನ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೨.

೨೨. ದೇವುಡು, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ', ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೨.

೨೩. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ, 'ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆ' ಎಸ್.ಎಂ.ಟಿ.ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ, ಮಂಡ್ಯ, ೧೯೯೮.

೨೪. ನಟರಾಜ ಹುಳಿಯಾರ್, 'ಆಫ್ರಿಕನ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ', ಪಲ್ಲವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಚನ್ನಪಟ್ಟಣ, ೨೦೧೭.

೨೫. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ.ಎಂ.ಎಸ್., 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿವಿ, ೧೯೮೫.

೨೬. ನಾಗೇಶ್ ಬೆಟ್ಟಕೋಟೆ.ಎ., 'ರಂಗ ಸಂಶೋಧನೆ', ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೧.
೨೭. ನಾಗರಾಜ್.ಡಿ.ಆರ್., 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೨೦೧೪.
೨೮. ನಾರಾಯಣ.ಕೆ.ಪಿ., 'ತೊಂಡು ಮೇವು', ಕಂತೆ-೯, ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ೨೦೧೦.
೨೯. ಪ್ರೀತಿ ನಾಗರಾಜ್, 'ಕಣ್ಣಾಮುಚ್ಚೆ ಕಾಡೇಗೂಡೆ', ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೨೦೧೬.
೩೦. ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ, 'ರಂಗ ವಿಹಾರ'. ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.
೩೧. ಪೃಥ್ವಿರಾಜ್ ಕವತ್ತಾರ್, 'ಚಿತ್ರಪಟ ರಾಮಾಯಣ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೫.
೩೨. ಪ್ರಸನ್ನ.ಎ.ಎಲ್., 'ಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ', ಚಾರುಮತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೪.
೩೩. ಪ್ರಭುಶಂಕರ, 'ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸ್ವರೂಪ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೮.
೩೪. ಪ್ರಭಾಕರ ಸಾತಖೇಡ, 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ', ರಂಗಪ್ರೀತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕಲಬುರಗಿ, ೨೦೧೧.
೩೫. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ.ಕೆ., 'ಸಿನಿಮಾಯಾನ', ಹಸಿರು ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೯.
೩೬. ಪ್ರೇಮಾಕಾರಂತ(ಅನು), 'ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ', ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್‌ಟ್ರಸ್ಟ್, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೯೩.
೩೭. ಬಂಗಾರಮ್ಮ.ಎಂ.ಎಸ್., 'ನಟರತ್ನ', ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೯೩.
೩೮. ಬಸವಣ್ಣ.ಎಂ., 'ಕಾರ್ಲ್‌ಯುಂಗ್', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧.
೩೯. ಭರತ್‌ಕುಮಾರ್ ಪೊಲಿಪು, 'ಮುಂಬೈ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ', ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ, ಮುಂಬೈ ವಿವಿ, ೨೦೧೪.
೪೦. ಮಮತಾ.ಜಿ.(ಸಂ), 'ಅನೇಕ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.
೪೧. ಮಂಜುನಾಥ್.ಎಸ್., 'ದೃಶ್ಯ', ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೯.
೪೨. ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪ.ಕೆ., 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.
೪೩. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್.ಎನ್., 'ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ' ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ೨೦೦೯.
೪೪. ಮಹದೇವ.ಸಿ., 'ನೇಕಾರ ಸಮಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೯.
೪೫. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ, 'ಬಿ ಆರ್ ಅರಿಶಿಣಗೋಡಿ', ಚಾರುಮತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೫.
೪೬. ರಾಜಶೇಕರ.ಜಿ., 'ಬಟರ್ೋಲ್ಪ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೪.
೪೭. ರವಿಕುಮಾರ.ನ. (ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕ) 'ಆನಂದ ತಾಂಡವ', ಧರಣಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ೨೦೧೪.
೪೮. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ, ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್(ಸಂ), 'ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಮಹತ್ತರ ನಾಟಕಗಳು', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೦೩.
೪೯. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, 'ಅಮೀರ್ ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೫.
೫೦. ರಾಮಚಂದ್ರನ್.ಸಿ.ಎನ್., 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ', ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೩.
೫೧. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೦೮.
೫೨. ರವಿಕುಮಾರ.ನ. 'ಸಿನಿಮಾ', ಪ್ರತಿಭಾಯುವ ವೇದಿಕೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪.
೫೩. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ(ಸಂ), 'ನಾಟ್ಯ ಭೂಷಣ', ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧೀ ಸಹಕಾರಿ ಸಂಘ, ಬೆಳಗಾವಿ, ೧೯೯೮.
೫೪. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ, ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ (ಸಂ), 'ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಮಹೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳು', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೦೩.
೫೫. ರಾಜೇಂದ್ರ.ಡಿ.ಕೆ., 'ಕರಪಾಲ ಮೇಳ', ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿವಿ, ೧೯೮೫.
೫೬. ರಾಜ.ಎನ್., 'ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ', ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧.
೫೭. ರಾಜು ಮಳವಳ್ಳಿ, 'ಜಗಲಿ ಹಿತ್ಲು', ಭಾಗವತರು ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೧.
೫೮. ರಾಮದಾಸ್ ನಾಯ್ಡು .ಪಿ.ಆರ್., 'ವಿಶ್ವ ಸನಿಮಾ', ವಿಶ್ವ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೨.

೫೯. ರುಕ್ಕೋಜಿ ದೊಡ್ಡಪುಲ್ಲೂರು, 'ಡಾ.ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಮಗ್ರ ಚರಿತ್ರೆ ಜೀವನ, ಸಂಪುಟ-೧ ಮತ್ತು ೨', ಪ್ರೀತಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೫.
೬೦. ಲಕ್ಷ್ಮಿ ನಾರಾಯಣ.ವಿ.ಎನ್., 'ಸಿನಿಮಾಂತರಂಗ', ಮೈಸೂರು ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ, ೨೦೦೯.
೬೧. ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ.ಎಸ್., 'ಕರ್ನಾಟಕೇಂದ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ', ಚಿತ್ಕಲಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕುಪ್ಪಂ, ೨೦೧೦.
೬೨. ಲೀಲಾ ಸಂಪಿಗೆ, 'ವೇಶ್ಯೆಯರು ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಬುಡಕಟ್ಟೇ', ನೆಲೆ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೫.
೬೩. ವಿಜಯಾ, 'ರಂಗಸಾಂಗತ್ಯ', ಇಳಾ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೧೨.
೬೪. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ.ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ), 'ರಂಗ ಸಂಗತ', ಚಾರುಮತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೮.
೬೫. ವೈದೇಹಿ (ಸಂಗ್ರಹ) 'ಇಲ್ಲಿರಲಾರೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲಾರೆ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೩.
೬೬. ವಿಜಯಾ, 'ರಂಗಸಮ್ಮಾನ', ನಾಕುತಂತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೭
೬೭. ವೆಂಕಟ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ.ಹೆಚ್.ವಿ., 'ಶ್ರೀ ರಂಗ ಸಂಪದ', ಸಿರಿವರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೭.
೬೮. ವಿಜಯಾಸಿಂಗ್.ಎಂ.ವಿ., ಸುಬ್ಬರಾವ್.ವಿ.ಎನ್., 'ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ', ಸಂಪುಟ-೨, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧.
೬೯. ವೆಂಕಟರಾಮ್.ಎನ್.ಎಸ್., 'ರಂಗಭೂಮಿ', ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂ, ೨೦೦೧.
೭೦. ಶ್ರೀಮತಿ.ಹೆಚ್.ಎಸ್., ಶಿವಾನಂದ ಎಸ್ ವಿರಕ್ತಮಠ, ಕೃಷ್ಣ ಜೆ, (ಸಂ), 'ಮಹಿಳೆ ದುಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಬಿಡುವು', ಮಹಿಳಾ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕನ್ನಡ ವಿವಿ ಹಂಪಿ, ೨೦೦೭.
೭೧. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್.ಎಲ್.ಎಸ್., 'ನಾಟಕ ರತ್ನಗಳು', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೧೬.
೭೨. ಶ್ರೀಧರ ಹೆಗ್ಡೆ ಭದ್ರನ್, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೭.
೭೩. ಶ್ರೀಪಾದ್ ಭಟ್.ಬಿ., 'ಬಿಸಿಲು ಬಯಲು ನೆಳಲು', ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೬.
೭೪. ಶ್ರೀಶೈಲ.ವ್ಹಿ., 'ದೊಡ್ಡಾಟ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು', ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ೨೦೧೨.
೭೫. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ.ತೀ.ನಂ., 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿವಿ, ೨೦೧೪.
೭೬. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ.ಕಾ.ವೆಂ., 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ', ಅಕ್ಷರಮಂಟಪ, ೨೦೧೮.
೭೭. ಸುಬ್ರಮಣ್ಯನ್.ಕೆ.ಜಿ., ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ.ಕೆ.ಎಸ್ (ಅನು), ' ಆಟ-ಮಾಟ' ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೨.
೭೮. ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಂ.ಕೆ.ವಿ., 'ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು', ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೨೦೧೫.
೭೯. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ.ಹ.ವೆ., 'ಅಭಿನಯ ವಿಶಾರದೆ', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫.
೮೦. ಸಿಂದುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, 'ನನ್ನದು ಬಣ್ಣದ ಬದುಕು', ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ೧೯೯೬.
೮೧. ಸಿಂದುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, 'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ', ಸುರಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೯.
೮೨. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ.ಕೆ.ವಿ., 'ರಶೋಮಾನ್', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೦.
೮೩. ಸುಮಿತ್ರಾ ಬಾಯಿ.ಬಿ.ಎನ್., 'ಸ್ತ್ರೀ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ೨೦೧೫.
೮೪. ಹನುಮಂತಯ್ಯ.ಎನ್.ಕೆ., 'ಎಂ.ವಿ.ವಾಸುದೇವರಾವ್', ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೨೦೦೧.
೮೫. ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ, 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಲೋಕ', ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೫.
೮೬. ಹನೀಫ್.ಬಿ.ಎಂ., 'ಕನಸು ಕನ್ನಡಿ(ಸಿನಿಮಾ ಲೇಖನಗಳು)', ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಳ್ಳಾರಿ, ೨೦೧೦.
೮೭. Vijaya, vijaya Shankar, manuchandrachakravarthy.n (edited by), 'suchithra : appreciation, suchithra film society, 2011.
೮೮. Subbarao.v.n,Ramakrishna.M.V., Vijaya, "kannada cinema', Director department of information and publicity Govt. of Karnataka, 1992.
೮೯. Manjukhanna, fifty fith national film award, directorate of film festival , 2007.
೯೦. KapilaVatsayana, 'Bharatha the natyashastra, sahithya academy, new delhi, 2016.

## ಆಕರ ಸಿನಿಮಾಗಳು

೧. ಒಂದೇಗೂಡಿನ ಹಕ್ಕಿಗಳು (೧೯೮೦)
೨. ಅನುಭವ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಕಾಶಿನಾಥ್ ೧೯೮೪)
೩. ಅಮೃತಘಳಿಗೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಪುಟ್ಟಣ್ಣಕಣಗಾಲ್ ೧೯೮೪)
೪. ಸ್ವಾಭಿಮಾನ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೮೫)
೫. ಬಿಡುಗಡೆಯ ಬೇಡಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ದೊರೆಭಗವಾನ್ ೧೯೮೫)
೬. ನಾನು ನನ್ನ ಹೆಂಡ್ತಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೮೫)
೭. ಅಸಂಭವ (ನಿರ್ದೇಶಕ :ರಾಜೇಂದ್ರಬಾಬು ೧೯೮೬)
೮. ಮನೆಯೇ ಮಂತ್ರಾಲಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಹೆಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೬)
೯. ೨೭ ಮಾವಳ್ಳಿ ಸರ್ಕಲ್ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಟಿ.ಎನ್.ನರಸಿಂಹ ೧೯೮೬)
೧೦. ಒಲವಿನ ಉಡುಗೊರೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೮೬)
೧೧. ಸೌಭಾಗ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಹೆಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೬)
೧೨. ದಿಗ್ವಿಜಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸೋಮು ೧೯೮೭)
೧೩. ಶಾಂತಿನಿವಾಸ (ನಿರ್ದೇಶಕ ; ಹೆಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೬)
೧೪. ಈ ಬಂಧ ಅನುಬಂಧ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಜಾನಕಿರಾಮ್ ೧೯೮೭)
೧೫. ಜಯಸಿಂಹ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಪಿ.ವಾಸು ೧೯೮೭)
೧೬. ಅಂಜದಗಂಡು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರೇಣುಕಶರ್ಮ.ಪಿ ೧೯೮೮)
೧೭. ಜನನಾಯಕ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಹೆಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೮)
೧೮. ಕೃಷ್ಣ ರುಕ್ಮಿಣಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಹೆಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೮)
೧೯. ರಣಧೀರ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೮೮)
೨೦. ನೀವು ನಕ್ಕರೆ ಹಾಲುಸಕ್ಕರೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಸ್.ಕೆ.ಭಗವಾನ್ ೧೯೮೯)
೨೧. ಹೃದಯಗೀತೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಚ್.ಆರ್.ಭಾರ್ಗವ ೧೯೮೯ )
೨೨. ಹಾಂಗ್‌ಕಾಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಏಜಂಟ್ ಅಮರ್ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಜೋಸ್ ಮನ್ ೧೯೮೯)
೨೩. ಒಂದಾಗಿ ಬಾಳು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಕೆ.ಎಸ್.ಆರ್.ದಾಸ್ ೧೯೮೯)
೨೪. ಒಂಟಿ ಸಲಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ಸೋಮಶೇಖರ್ ೧೯೯೯)
೨೫. ಮೋಲಿ ಹುಡುಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಸ್.ಎಸ್.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೮೯)
೨೬. ಡಾ.ಕೃಷ್ಣ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ ೧೯೮೯)
೨೭. ಮೃತ್ಯುಂಜಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಚಿ.ದತ್ತುರಿ ೧೯೯೦)
೨೮. ನಿಗೂಢ ರಹಸ್ಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಪೇರಲ ೧೯೯೦)
೨೯. ರಾಣಿ ಮಹಾರಾಣಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಬಿ.ರಾಮಮೂರ್ತಿ ೧೯೯೦)
೩೦. ನಮ್ಮೂರ ಹಮ್ಮೀರ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಪೇರಲ ೧೯೯೦)
೩೧. ಬಾಳೊಂದು ಭಾವಗೀತೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಗೀತಪ್ರಿಯ ೧೯೯೮)

೩೨. ಗೋಲ್ ಮಾಲ್ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸಾಯಿಪ್ರಕಾಶ್ ೧೯೯೦)
೩೩. ಬಂಗಾರದಂತ ಮಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವೈ.ಆರ್.ಸ್ವಾಮಿ ೧೯೯೧)
೩೪. ಚಿನ್ನ (ನಿರ್ದೇಶಕ: ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೪)
೩೫. ಜಾಣ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಶಿವಮಣಿ ೧೯೯೪)
೩೬. ಬಂಗಾರದಂತ ಮಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವೈ.ಆರ್.ಸ್ವಾಮಿ ೧೯೯೧)
೩೭. ರಣಚಂಡಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಜಿ.ಕೆ.ಮುದ್ದುರಾಜ್ ೧೯೯೧)
೩೮. ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರ (ನಿರ್ದೇಶಕ : .ಆರ್.ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೯೨)
೩೯. ಶಿವ ನಾಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ : .ಕೆ.ಎಸ್.ಆರ್.ದಾಸ್ ೧೯೯೨)
೪೦. ಮಣ್ಣಿನ ದೋಣಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಂ.ಎಸ್.ರಾಜಶೇಕರ್ ೧೯೯೨)
೪೧. ಮಾಲಾಶ್ರೀ ಮಾಮಾಶ್ರೀ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಓಂ ಸಾಯಿ ಪ್ರಕಾಶ್ ೧೯೯೨)
೪೨. ಸರ್ವರ್ ಸೋಮಣ್ಣ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಕೆ.ವಾಸು ೧೯೯೩)
೪೩. ಕೊಲ್ಲೂರು ಶ್ರೀ ಮೂಕಾಂಬಿಕ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರೇಣುಕಾ ಶರ್ಮ ೧೯೯೩)
೪೪. ಕೊಟ್ರೇಶಿ ಕನಸು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ನಾಗತಿಹಳ್ಳಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ೧೯೯೪ )
೪೫. ಕರುಳಿನ ಕೂಗು  (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಡಿ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೯೪ )
೪೬. ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ದೊರೈ ಭಗವಾನ್ ೧೯೯೪ )
೪೭. ಪುಟ್ನಂಜ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರಸಿಂಗ್ ಬಾಬು ೧೯೯೪)
೪೮. ಹಿಮಪಾತ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರಸಿಂಗ್ ಬಾಭು ೧೯೯೫)
೪೯. ತುಂಬಿದ ಮನೆ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಸ್.ಉಮೇಶ್ ೧೯೯೫)
೫೦. ಆದಿತ್ಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಕೆ.ಎನ್.ಲೋಕಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೬)
೫೧. ಜೀವನದಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಡಿ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೧೯೯೪)
೫೨. ಸಿಪಾಯಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೬)
೫೩. ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಮುದ್ದಿನ ಆಟ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಆರ್.ನರಸಿಂಹ ೧೯೯೬)
೫೪. ಆದಿತ್ಯ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಕೆ.ಎನ್.ಲೋಕಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೬)
೫೫. ಮುದ್ದಿನ ಕಣ್ಮಣಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರವಿಕೊಟ್ಟಾರ್ಕರ್ ೧೯೯೭)
೫೬. ತಾಯವ್ವ (ನಿರ್ದೇಶಕ :ಉಮಾಕಾಂತ್.ವಿ ೧೯೯೭)
೫೭. ಮೊಮ್ಮಗ (ನಿರ್ದೇಶಕ :ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೭)
೫೮. ಚೆಲುವ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೭)
೫೯. ಕಲಾವಿದ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೭)
೬೦. ಪ್ರೀತ್ಸೋದ್ ತಪ್ಪಾ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೧೯೯೭)
೬೧. ಓ ಪ್ರೇಮವೇ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ನಾಗಣ್ಣ ೧೯೯೯)
೬೨. ಚೋರ ಚಿತ್ತ ಚೋರ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಪಿ.ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ೦ ೧೯೯೯)
೬೩. ಶಬ್ಧವೇದಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಸ್.ನಾರಾಯಣ್ ೨೦೦೦)
೬೪. ಕೃಷ್ಣಲೀಲ (ನಿರ್ದೇಶಕ :ಡಿ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಬಾಬು ೨೦೦೦)
೬೫. ಯಾರಿಗೆ ಸಾಲುತ್ತೆ ಸಂಬಳ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಂ.ಎಸ್.ರಾಜಶೇಖರ್ ೨೦೦೦)
೬೬. ಕುರಿಗಳು ಸಾರ್ ಕುರಿಗಳು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರಸಿಂಗ ಬಾಬು ೨೦೦೧)
೬೭. ಕೋತಿಗಳು ಸಾರ್ ಕೋತಿಗಳು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬು ೨೦೦೧)
೬೮. ದಿಗ್ಗಜರು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬು ೨೦೦೧)
೬೯. ಸಿಂಹಾದ್ರಿಯ ಸಿಂಹ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಸ್.ನಾರಾಯಣ್ ೨೦೦೨)
೭೦. ತುಂಟ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಇಂದ್ರಜಿತ್ ಲಂಕೇಶ್ ೨೦೦೨)

೭೧. ಚಂದು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಅರುಣ್ ಪ್ರಸಾದ್.ಪಿ.ಎ. ೨೦೦೨)
೭೨. ಅಭಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ದಿನೇಶ್ ಬಾಬು ೨೦೦೩)
೭೩. ಲಾಲಿಹಾಡು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಹೆಚ್.ವಾಸು ೨೦೦೩)
೭೪. ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ರಾಮು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸಂಜಯ್–ವಿಜಯ್ ೨೦೦೩)
೭೫. ಕತ್ತೆಗಳು ಸಾರ್ ಕತ್ತೆಗಳು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬು ೨೦೦೩)
೭೬. ರಂಗ ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಯೋಗ್‌ರಾಜ್ ಭಟ್ ೨೦೦೪)
೭೭. ಮಲ್ಲ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ವಿ.ರವಿಚಂದ್ರನ್ ೨೦೦೪)
೭೮. ಮೊನಾಲಿಸಾ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಇಂದ್ರಜಿತ್ ಲಂಕೇಶ್ ೨೦೦೪)
೭೯. ಚೆಲ್ಲಾಟ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಂ.ಡಿ.ಶ್ರೀಧರ ೨೦೦೬)
೮೦. ನೀಲಕಂಠ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಓಂ ಸಾಯಿ ಪ್ರಕಾಶ್ ೨೦೦೬)
೮೧. ಏಕದಂತ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸಚಿನ್ ೨೦೦೭)
೮೨. ಮಸ್ತ್ ಮಜಾ ಮಾಡಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಆರ್.ಅನಂತರಾಜು ೨೦೦೮)
೮೩. ಗುಲಾಬಿ ಟಾಕೀಸು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ೨೦೦೮)
೮೪. ವೆಂಕಟ ಇನ್ ಸಂಕಟ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಮೇಶ್ ಅರವಿಂದ್ ೨೦೦೯)
೮೫. ಕನಸೆಂಬೋ ಕುದುರೆಯನೇರಿ(ನಿರ್ದೇಶಕ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ೨೦೧೦)
೮೬. ಕೃಷ್ಣನ್ ಲವ್ ಸ್ಟೋರಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಶಶಾಂಕ್.ಪಿ ೨೦೧೦)
೮೭. ರಾಜಧಾನಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸೌಮ್ಯ ಸತ್ಯನ್ ೨೦೧೧)
೮೮. ಭೀಮಾತೀರದಲ್ಲಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಓಂ ಪ್ರಕಾಶ್ ೨೦೧೨)
೮೯. ಅಲೆಮಾರಿ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸಂತು ೨೦೧೨)
೯೦. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ನಾಗಣ್ಣ ೨೦೧೨)
೯೧. ಕಲ್ಪನಾ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಮನಾರಾಯಣ್ ೨೦೧೨)
೯೨. ರ್‍ಯಾಂಬೋ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಂ.ಎಸ್.ಶ್ರೀನಾಥ್ ೨೦೧೨)
೯೩. ಕಳುವು (ನಿರ್ದೇಶಕ : ರವಿ .ಎಂ)
೯೪. ಲವ್ ಯು ಆಲಿಯಾ (ನಿರ್ದೇಶಕ : ಇಂದ್ರಜಿತ್ ಲಂಕೇಶ್ ೨೦೧೫)

* * *

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
**ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕುಪ್ಪಳಿ**
ವಿಸ್ತರಣಾ ಕೇಂದ್ರ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ಹಿರೇಕೊಡಿಗೆ ಅಂಚೆ – ೫೭೭ ೧೨೬
ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೂಕು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ